

Modernismo y/o posmodernismo en *Ulysses*

Manuel Almagro Jiménez
Universidad de Sevilla

ABSTRACT

James Joyce's *Ulysses* has been traditionally read as the great work of Modernism, characterized by its encyclopaedic, totalizing quality, while developing techniques to help create that effect. In spite of initial forebodings, the reader becomes accustomed to a certain narrative stability in the text. However, from "Sirens" onwards, the reader begins to feel that s/he is reading a different novel, different in fact with each new episode. The reflexion upon the quality of the episodes of the second half of the novel should force the reader to reconsider as well the previous episodes. In this way s/he will find evidence (such as the breakdown of the epistemological component or the equation between language and reality) which enables the reader to re-assess the novel also from the premises of postmodernism.

La obra de James Joyce, y *Ulysses* en particular, origina un cierto miedo por su aureola de dificultad. Como toda buena literatura exige un gran esfuerzo por parte del lector, aunque también es cierto que a cambio le recompensa. En ese sentido, Joyce no es más difícil que Shakespeare, Homero o Cervantes. Incluso se podría afirmar que es más fácil de entender la mayoría de sus obras que ciertas series de moda en televisión. Esa dificultad está parcialmente mitigada por el hecho de que Joyce crea sus propios lectores enseñándoles a ir leyendo su obra, sobre todo si se sigue la línea de desarrollo que va de *Dubliners* a *Finnegans Wake*. Con cada nueva obra en esa secuencia el lector, poco a poco, se ve embarcado en un proceso de aprendizaje a varios niveles. Pero hay que advertir que no se trata de algo constante o lineal pues, como señala Wolfgang Iser, "the reading process is selective, and the potential text is infinitely richer than any of its individual realizations" (280). No es nada nuevo decir que el texto cambia con el lector porque de hecho es el lector el que de una manera u otra cambia. Para que ello sea posible el texto debe permitir esa variación. *Ulysses* no sólo la permite sino que de hecho la fomenta.

Con esta novela, en una tarea que precedieron Joseph Conrad, Henry James, y el olvidado Ford Madox Ford, Joyce pone al día y moderniza de forma completa y exhaustiva

la novela realista victoriana. Según el propio autor la creación de *Ulysses* implicaba la tarea de escribir “a book from eighteen different points of view and in as many styles, all apparently unknown or undiscovered by my fellow tradesmen” (Gilbert and Ellmann, eds., I 167). Pero esto no es cierto del todo y en un principio (hasta el episodio 10, concretamente) el lector sólo tiene que aprender a distinguir entre tres estilos narrativos básicos: narración en tercera persona, monólogo interior y el así llamado *Uncle Charles Principle*, mezcla de las dos primeras y especie de “middle ground” o tierra de nadie donde la lengua de la narración no coincide necesariamente con la lengua del narrador (véase Kenner, 18). Estos tres estilos aparecen ya en la primera página de la obra (narración en tercera persona, *Uncle Charles Principle*, y monólogo interior, en ese orden) y representan el movimiento de fuera hacia dentro, del narrador omnisciente a la consciencia individual, que es típico de la novela modernista y de Joyce en particular desde *A Portrait*, así como el intento de crear la sensación de que son los personajes los que van “escribiendo” su propia historia. Cuando la novela comienza de nuevo en el episodio 4, esta vez con Leopold Bloom como protagonista, encontramos el mismo proceso estilístico. Esta es la situación en líneas generales. Hay excepciones como los titulares de “Aeolus” (añadidos a última hora), sobre lo cual volveremos.

También el lector, muy desde el principio, aprende el uso que Joyce hace del *leit-motif* para crear redes de significado. Así, términos como “ungirdled,” “untonsured,” y “Usurper” en “Telemachus” van conformando el tema del heredero y la usurpación. También en este episodio Joyce inicia la supresión y sustitución de las convenciones narrativas tradicionales, como en el caso de la nube descrita de manera idéntica aquí y en el episodio 4 (“A cloud began to cover the sun slowly, wholly” [8 y 50]) para mostrar la simultaneidad de las acciones, recurso empleado exhaustivamente en “Wandering Rocks.” Cuando a partir de este último episodio Joyce cambia el estilo con cada nuevo capítulo, el lector comienza a apreciar esa sucesión de estilos como una ingeniosa integración orgánica de forma y contenido. Así ocurre, por ejemplo, en “Sirens,” “Nausicaa,” “Cyclops,” o “Penelope.”

También el lector se acostumbra poco a poco al proceso de corrección (*righting*) que es parte integrante del texto (sobre el concepto de *righting* y su importancia en la obra de Joyce en general, véase Senn). Joyce crea una especie de mecanismo corrector mediante el cual el texto mismo va corrigiendo y matizando la información que se ofrece al lector. Realmente así es como, sobre todo en la primera mitad de la novela, funciona el texto: nunca se da todo sobre nada, la información es fragmentaria y debe quedar en suspenso hasta su posterior verificación o rectificación. Como en el chiste que Molly recuerda (“my uncle John has a thing long . . . my aunt Mary has a thing hairy . . . and he puts his thing long into my aunt Marys hairy etcetera and turns out to be you put the handle in a sweepingbrush” [638-9]), hay un continuo juego entre la idea de apariencia (como primera fase del conocimiento) y realidad (como verificación o rectificación de las primeras impresiones).

Este proceso de *righting* se puede apreciar a diversos niveles: entre pasajes de un mismo episodio (“Usurper,” por ejemplo, al final del episodio 1 rectifica y aclara, desde la subjetividad de Stephen, el tono paródico de la misa que Buck Mulligan celebra al comienzo); entre episodios, o bloques de episodios (los episodios 4 a 6 son una revisión

de los episodios 1 a 3, ofrecen otra visión del mundo no sólo por los diferentes personajes sino porque estos perciben y presentan el mundo en términos muy diferentes: uno en términos metafóricos, el otro a través de la metonimia o la sinécdoque [véase a este respecto el estudio de Lodge]; entre un episodio y el resto de la novela (“Penelope” es una re-escritura de todo *Ulysses*, especialmente de su protagonista, Leopold Bloom, desde la perspectiva de Molly de forma que al final no sabemos con cuál versión de la historia quedarnos, frustrando en última instancia el interés epistemológico por el predominio de la ambigüedad); a un nivel más amplio, entre esta novela y las anteriores (como el inicio de *Ulysses*, que re-escribe, continuando y transformando retrospectivamente el final de *A Portrait*, como señala Attridge, [25]). Y hay que añadir que un proceso semejante se aprecia incluso a nivel estilístico, donde se puede observar una “diferencia,” ya que no identificamos a primera vista todas las posibilidades estilísticas (como el *Uncle Charles Principle* o el monólogo interior).

Asimismo, el orden mítico que imponen los esquemas, en cuanto andamiaje, (con su pretensión enciclopedista y la asignación a cada episodio de una ciencia o un arte, una técnica, un sentido, un órgano y un símbolo) es otro elemento que el lector puede invocar en su ayuda para conseguir una visión global de, al menos, uno de los sentidos de la obra. Según esto, el significado de la obra queda en suspenso hasta que introducimos la clave y ésta se halla en el título, como señaló Valéry Larbaud (260). Es decir no es hasta ese momento en que el caos fragmentario de un día en Dublín empieza a cobrar significado.

Joyce construye de esta manera el gran edificio modernista caracterizado por su afán totalizador, globalizante y enciclopédico, y por una dominante epistemológica (véase McHale, 6-7, sobre la diferenciación entre dominante epistemológica y dominante ontológica). La apariencia de sólida construcción que la obra ofrece en una primera aproximación se desvanece a medida que uno se acerca y empieza a percibir que alguno de los ladrillos del edificio no acaban de encajar del todo y que por los intersticios parecería que se puede apreciar una construcción diferente, que de hecho cuestiona, de-construye, a la anterior. Recuérdese lo que escribe Salman Rushdie a propósito del arte de la novela y del concepto de la realidad: “Reality is a question of perspective . . . Suppose yourself in a large cinema, sitting at first in the back row, and gradually moving up, row by row, until your nose is almost pressed against the screen. Gradually the stars’ faces dissolve into dancing grain; tiny details assume grotesque proportions; the illusion dissolves --or rather, it becomes clear that the illusion itself *is* reality” (165-66). Se podría decir que el lector que relea *Ulysses* (y esta es una obra cuya comprensión y disfrute sólo se da a través de la re-lectura) experimentará un proceso análogo al descrito por Rushdie.

En una primera fase percibirá un todo coherente unido por el andamiaje del intertexto homérico y cumbre de la estética modernista por su evidente impulso totalizador; lo que el autor se plantea son problemas epistemológicos: cómo conocer la totalidad de un simple evento. Para ello diseña un número de estrategias que le permiten alcanzar ese conocimiento sin perder el decoro de la propia estética que se propugna (y que tiene sus raíces en *Dubliners* y *A Portrait*). Pero en una segunda fase nos invade la impresión de que el texto cada vez encuadra menos en una o miles explicaciones globalizantes, que cada vez resulta más resistente, porque las diferentes estrategias que el novelista utiliza implican no ya problemas epistemológicos sino de corte ontológico. El énfasis empieza a recaer sobre

el lector más que, o al menos tanto como, sobre el texto. El lector es el depositario del significado o al menos la clave que de forma relevante decidirá el significado provisional de un texto que deviene discurso. El proceso mismo de lectura resulta, no tanto un proceso de sacar significado de la obra, como de imponer un significado que en última instancia puede llegar a tener su origen en el propio lector.

Lo que parece claro es que se pueden distinguir al menos dos grandes partes en la novela: una que surge de la tradición de la novela realista pero que pronto deja paso a otra basada en una serie de experimentos estilísticos que obligan al lector a tomar una posición más compleja ante el texto. Hay razones para pensarlo atendiendo a la composición de *Ulysses*. La obra fue compuesta en tres grandes etapas: en Trieste Joyce escribió los primeros nueve episodios, que son una extensión natural del estilo final de *A Portrait*; en Zurich compone desde “Wandering Rocks” (un episodio experimental en lo narrativo, aunque no en lo estilístico) hasta “Oxen of the Sun,” iniciando las conocidas innovaciones tal vez debido a la influencia de las vanguardias o a la sensación de que había agotado los estilos anteriores; finalmente en París escribe los cuatro últimos episodios, de “Circe” a “Penelope” (véase Litz para más detalles).

Por lo que a nosotros nos interesa esas etapas se concretizan en dos grandes partes que nos hacen pensar que en *Ulysses* hay al menos dos libros que conviven de forma contigua: uno (hasta el episodio 9 inclusive) es de un tipo y responde a una estética modernista, y otro (del episodio 10 en adelante) es de otro tipo y anticipa algunos rasgos de la estética postmodernista. En la primera parte Joyce establece la concepción de la estética modernista resaltando el carácter de obra (*work*) frente al carácter de texto (*text*) de la segunda parte, en la que se dedica a socavar esa estética multiplicando las posibilidades estilísticas e indirectamente criticando la “estabilidad” narrativa de la primera parte. También si aplicamos esta dicotomía al conjunto de la obra diríamos que desde el punto de vista *work* (con el énfasis en lo narrativo) el episodio climático sería “Circe,” mientras que desde el punto de vista *text* (con el énfasis en lo discursivo) el episodio climático sería “Oxen.” La segunda parte tiene un carácter racionalista, entendiendo racionalidad como “the capacity to make problematic what had hitherto been treated as given; to bring to reflection what before had only been used; to transform resource into topic . . . This view of rationality situates it in the capacity to think *about* our thinking. Rationality as reflexivity about our groundings premises an ability to speak about our speech and the factors that ground it. Rationality is thus located in metacommunication” (Gouldner, citado en Cullers, 11).

En efecto, si en la primera parte hay una diferente visión de la realidad en función de los diferentes personajes, en la segunda parte esta visión de la realidad cambia en función de los diferentes estilos. Es decir, en la segunda parte encontramos una frontalización y puesta en tela de juicio de aquello que damos por supuesto y que por lo tanto aceptamos sin cuestionamiento alguno. De esta manera, a través del juego con el estilo, Joyce pone de relevancia el carácter esencialmente cultural del lenguaje y de lo que el lenguaje contiene y da forma a través de la actividad demiúrgica del artista. Lo que se enfatiza, poniéndolo en primer plano, es el artificio, el carácter de artefacto verbal del texto, el proceso de fabricación, de construcción del texto, la culturalidad de una escritura que se vuelve cada vez más interesada en otras escrituras (como se puede ver en el significativo

aumento de alusiones) con las que establece una relación dialógica a través de la intertextualidad, dejando a un lado el fetiche del realismo factual para explorar los modos en que ese realismo se manifiesta.

El efecto del experimentalismo de la segunda parte es inmediato sobre el lector. Incluso hasta el episodio 10, el lector, creado y acostumbrado por el propio Joyce a un tipo de texto, puede sentirse en un mundo conocido, pero sus expectativas, basadas en lo que ha leído hasta ese momento, quedan rotas a partir de “Sirens.” El aprendizaje de la primera parte es pequeño en comparación con las exigencias de la segunda. De alguna manera Joyce deja abandonados a sus lectores, enfrentados ahora no ya con la metafórica odisea de Leopold Bloom, sino con la odisea de estilos en la que la obra se convierte. En contraste con el estable mundo narrativo de la primera parte, los lectores ahora, como nuevos Odiseos, han de ir de aventura estilística en aventura estilística, aprendiendo a sobrevivir en cada una de ellas, que se producen a gran velocidad, de hecho con cada nuevo episodio

El nuevo protagonismo del lector, que se eleva a la categoría de héroe y mantiene una relación especular con el protagonista de la novela, L. Bloom, asimismo un lector, queda manifestado en un pasaje de “Sirens” (227): “Siopold” (Simon Dedalus, Lionel, Leopold) que encierra y condensa toda una teoría estética en la que autor, obra y lector forman un todo inseparable. Para que esta unidad indivisible no se desintegre al lector se le exige a partir de ahora un papel aún más activo. Como ya se señaló, Joyce introduce en el texto un mecanismo de corrección, que en la segunda parte llega a su paroxismo y máxima exaltación en el episodio de “Oxen,” en el que cada sucesivo estilo corrige y cuestiona el anterior o anteriores. Pero ahora también al lector se le exige esa función de corrector. El juego de palabras parece inevitable: *righter/writer*. (Como dice un personaje en *Thru*, de Christine Brooke-Rose, “The reader is the writer and the writer the reader” [608]), de manera que la contribución del lector a la escritura se puede producir, por ejemplo, rellenando los huecos que en el texto quedan incompletos, como el aparentemente contradictorio “Deshil” al inicio de “Oxen” (Véase Almagro Jiménez, 186-8).

Paralelamente a esto se puede apreciar un cuestionamiento del uso de las estrategias ya utilizadas. En la primera parte los recursos estilísticos ayudan a revelar o profundizar en la identidad de los personajes, presentando la realidad desde la perspectiva de una consciencia particular: son un instrumento, sofisticado si se quiere, un medio para llegar a un fin, para mostrar un contenido. Pero en la segunda parte la forma, el estilo es tan “contenido” como los hechos que se van narrando. De hecho se podría decir que la división que podemos hacer en la primera parte resulta imposible de hacer en la segunda: la forma es el contenido, el estilo es una visión del mundo, una creación de hecho del mundo.

El cambio que se produce en la segunda parte se puede apreciar en cómo las estrategias narrativas fundamentales de la primera pasan a un segundo plano, aunque se siguen manteniendo. Incluso se cuestiona la coherencia narrativa que imponían esas estrategias introduciendo elementos de desestabilización, como al principio de “Sirens,” donde se crean situaciones “incoherentes” desde el punto de vista narrativo al mezclar estrategias narrativas simultaneístas del episodio anterior (que solapa por así decirlo con el nuevo), o rompiendo la secuencia temporal (como en el caso de la maldición del ciego [216] o un

comentario sobre Stephen Dedalus [230], que reaparecen en este episodio pero que originalmente pertenecen a episodios anteriores, “Wandering Rocks” [206] y “Scylla and Charybdis” [166], respectivamente), y en definitiva creando inseguridad sobre el punto de vista y la perspectiva desde la que el episodio está siendo narrado. Parece como si Joyce hubiera retomado el narrador omnisciente de la novela victoriana que se puede mover a discreción no sólo en el espacio sino también en el tiempo, o que puede estar en distintos sitios a la vez, pasando de la yuxtaposición de momentos temporales a la presentación simultánea de los mismos.

“Sirens” es, pues, el primer cuestionamiento serio del gran artificio que Joyce ha ido construyendo a lo largo de nueve episodios. No sorprende que fuera éste el episodio que causó la desaprobación de Ezra Pound (157). Para éste, Joyce había encontrado un estilo peculiar e individual y debía quedarse con él, y no empezar a cambiar experimentando con nuevas posibilidades. Pero el cambio de estilos de un episodio a otro parece ser muy estimado para Joyce, quien critica la monotonía estilística en la novela de una señora cuyo manuscrito le fue enviado (Gilbert and Ellmann, eds., I, 119), y defiende su propia práctica literaria en una carta a Miss Weaver: “But in the compass of one day to compress all these wanderings and clothe them in the form of this day is for me only possible by such variation which, I beg you to believe, is not capricious” (Gilbert and Ellmann, eds., I, 129). Los sucesivos episodios serán asimismo un cuestionamiento no sólo de esa primera parte sino también de los episodios precedentes de la segunda parte. El punto climático de este cuestionamiento estilístico se dará en “Oxen of the Sun” donde la sucesión de estilos incidirá en el carácter contingente e histórico de cada uno de ellos y en su validez solamente relativa y momentánea para reflejar el mundo, para crear el mundo.

A este proceso de cambio continuo de estilos se le añade una dificultad al hacer que esos estilos en ocasiones interactúen de manera directa, produciéndose un dialogismo estilístico con variadas implicaciones. Así, por ejemplo, además de la polifonía ya citada de “Oxen,” podemos citar la dualidad de voces de “Cyclops” (una extremadamente coloquial y otra, a través de las parodias, extremadamente literaria), o los dos puntos de vista de “Nausicaa” (el idealista e idealizante de Gerty y el deflacionista de Bloom).

También habría que citar aquí el caso de “Aeolus” aunque sea un episodio de la primera parte, pero que muestra asimismo una dualidad entre el texto original y los titulares que fueron añadidos después. La revisión de “Aeolus” se hizo en París. Desde el punto de vista del estilo narrativo este episodio encaja con los demás de esa serie (el llamado estilo inicial), pero no en su forma completa que se desvía de la estética dominante hasta ese momento, sobre todo si lo comparamos con el anterior, “Hades.” Así pues, Joyce, a posteriori (en la composición), nos prepara para lo que ha venir después (en la narración). Los titulares además establecen una relación dialéctica con el texto sobre el que suponen un comentario añadido, creando una nueva dualidad de voces (que originariamente no se hallaba allí y que claramente anticipa las dualidades de “Nausicaa,” “Cyclops” o “Ithaca”). Su imitación de diferentes estilos periodísticos también anticipa la sucesiva imitación de estilos en “Oxen.”

En otro momento la interacción se da entre el final de un episodio y el comienzo del siguiente (un recurso utilizado por Joyce ya en *A Portrait*): el final de “Oxen,” donde no se entiende nada ni sabemos quién está hablando, es corregido por el siguiente episodio,

“Circe,” donde el estilo dramático nos deja perfectamente claro quién dice cada cosa. En “Eumaeus” la aparente torpeza del estilo sería, como señala Senn (238), consecuencia del fracaso de la narrativa, pero también, desde esta perspectiva, el resultado del dialogismo no ya con otros episodios o con otras voces, sino del estilo consigo mismo.

Dado el relativismo estilístico que el lector encuentra en la segunda parte, nada le impediría reconsiderar un recurso narrativo que se halla en la base de esta obra en su totalidad. Me refiero al uso del *leit-motif*, que hasta este momento habíamos considerado simplemente como una forma de crear un significado integrado que no es presentado de manera directa, sino como resultado de un proceso de desarrollo. Ahora, sin embargo, podríamos ver el *leit-motif* desde una perspectiva un tanto diferente: la utilización extensiva de este recurso es otro ejemplo de una concepción del lenguaje como uso, no como significado fijo. Cualquier término va desarrollando su significado a partir de su recurrencia en una serie de contextos. Esta práctica esconde y revela al mismo tiempo la idea de que la significación del signo lingüístico es inestable.

Podríamos relacionar, así, el análisis del *leit-motif* con el concepto de diferencia. Al igual que un diccionario define las relaciones exactas entre todas las palabras que contiene, así la novela crea y define una red de relaciones y significados que existen sólo y exclusivamente en ese mundo lingüístico, pero no necesariamente fuera de él. Lo que denominamos *leit-motif* no es sino el proceso de aplazamiento del significado de un significante, de forma que sólo al final de la obra (cuando hemos leído todo el “diccionario”) podemos entender todas las implicaciones de un término dado. Los significados, pues, han sido creados por ese “diccionario,” es decir por la novela. El universo creado es puramente lingüístico y está encadenado, dándole cohesión, por medio de todas esas “diferencias” (en ambos sentidos) entre sus componentes. Esto, que se realiza de forma sistemática en *Finnegans Wake* es anticipado ya en *Ulysses*. Así, la palabra “jingle” (46), que en un momento inicial aparece como detalle realista en la descripción del dormitorio de los Bloom, pasa de este valor metonímico a un valor metafórico pues su significado en “Sirens” (223, por ejemplo) ya no es el inicial (“tintineo”) sino uno nuevo, creado por el uso en diferentes contextos, (“adulterio,” “coito,” etc.).

La relación de *Ulysses* con la *Odisea* también se ha de reconsiderar si tenemos en cuenta el uso que Joyce hace de ella en la segunda parte. Los paralelos homéricos no son más que un andamiaje, más útil para el autor que para los lectores, mediante el cual el autor ordena el inmenso caos de experiencia que refleja el libro. El título de la obra, los esquemas homéricos y los demás intertextos proporcionan un punto de vista, pero no una clave. Los títulos de los episodios ofrecen una posibilidad de lectura, no una única interpretación, siendo significativo que en la forma final de la novela se vean suprimidos. Los esquemas, que se presentan como un resumen globalizador y enciclopédico, de hecho plantean serios problemas de coherencia y más de una contradicción con respecto al texto final. No son, en definitiva, más que una ficción que el propio Joyce, a posteriori, construye sobre su novela. Hay que tener en cuenta además el hecho de que a medida que el libro avanza disminuyen los paralelismos y que de hecho hay una diferente utilización de los paralelismos homéricos en la primera y la segunda parte: en aquella hay una acumulación de detalles que sirven como alusiones al original homérico, mientras que en

ésta el detalle original homérico como parte del contenido moderno queda relegado a un papel anecdótico, y fundamentalmente proporciona la metáfora narrativa que ordenará el episodio. El contenido se convierte en forma, el detalle metonímico es suplantado por la metáfora estructural.

Así podemos ver que la variación estilística de la segunda parte se debe no sólo a la dinámica narrativa interna de la obra sino a la peculiar relación que se establece con el original homérico. La referencia homérica se ha “formalizado,” en el sentido de que el incidente o la situación que Joyce toma de la *Odisea* es responsable de la forma que adoptan los episodios en sus diversas variaciones estilísticas. Es ésta un libre utilización, sin duda, del intertexto original y, aunque sea prolijo de discutir ahora, de la tradición épica en general (véase un análisis más extenso en Almagro Jiménez). El carácter de esa utilización quizás se pueda deducir del título precisamente de la novela: Ulises, cuando en puridad debería haber sido Odiseo. Joyce conocía muy bien el tratamiento de la figura de Ulises por la tradición literaria (véase Stanford, cap. XV) y efectivamente habla de un héroe homérico, pero no sólo de la figura original sino de la figura que las literaturas posteriores (a las que de hecho se alude en *Ulysses*) trataron y re-escribieron cambiándole incluso el nombre.

Pero hay otros aspectos en la obra que en principio pasan desapercibidos y que pueden ser relevantes a la hora de decidir la cualidad o filiación estética del texto. En “Wandering Rocks” Joyce intenta sustituir lo lineal o temporal por lo espacial, creando una estrategia que le permita ofrecer la impresión de un todo que, a pesar de desarrollarse en el tiempo, se percibe como una simultaneidad. Un variedad de este interés se puede apreciar en los frecuentes juegos con la tipografía que aparecen en el texto. La página se convierte en un espacio físico, recayendo el énfasis en el aspecto más material de la escritura. La página en blanco es un espacio dispuesto para el juego visual, para romper las normas y convenciones, para defraudar las expectativas del lector, para invitar a otras actividades, como ver o mirar. La página deja de ser el soporte de un medio temporal para convertirse en sí misma en un objeto espacial. Lo que vemos es tan significativo como lo que leemos, complementando nuestra mirada a nuestra lectura. Así en “Sirens,” mediante un paralelismo tipográfico,

Far. Far. Far. Far.

Tap. Tap. Tap. Tap. (236)

Joyce representa el progresivo alejamiento y aproximación de Boylan hacia su cita amorosa y del ciego hacia el bar para recuperar su diapason. La obra, pues, se lee y se ve y el significado surge tanto del proceso de lectura como del proceso de mirar, y a veces de la contradictoria relación entre ambos. Con la invitación del “pasen y lean, pasen y vean” (según la expresión de Julián Ríos) el autor nos sugiere que no olvidemos el aspecto visual que la obra tiene y la importancia no sólo de la lectura sino también de la mirada.

Joyce, por experiencia propia, era sin duda consciente del potencial de los juegos tipográficos, como se desprende del uso que de ellos hizo en “Aeolus” al incluir los titulares para dar la apariencia de texto periodístico. Pero la cuestión es algo más compleja. Como ya se señaló, esos titulares establecían una relación dialógica con el texto que les

seguía. En otros casos se produce un dialogismo entre apariencia física y realidad narrativa, como por ejemplo en “Circe” donde el juego con la tipografía nos anuncia que estamos ante una forma dramática, pero la realidad narrativa nos muestra que aquello no es finalmente un texto dramático. En el caso de “Penelope” el dialogismo se produce entre los dos procesos aludidos anteriormente: la lectura y la mirada. Si miramos el texto vemos la materialización del concepto de monólogo interior como un flujo de palabras que se sucede de forma ininterrumpida. Pero esto es sólo una ilusión óptica producida por la ausencia de puntuación y que se revela como tal en el momento que empezamos a leer y tenemos, nosotros los lectores, que ordenar y a veces decidir la sintaxis del texto.

Joyce, pues, retrocede al aspecto más primario del proceso de lectura y juega también con las expectativas del ojo del lector, de la misma manera que nos muestra a un Bloom (con el que también en esto mantenemos una relación especular) sufriendo espejismos y equivocaciones visuales (como en “Bloo... Me? No.” [124]). El uso de estos trucos visuales es el anticipo de un proceso de descomposición del lenguaje hasta sus últimos elementos que tiene su culminación en *Finnegans Wake*.

Un error visual que muy probablemente cometerá el lector se refiere a la carta que Martha Clifford le escribe a Bloom y uno de los errores tipográficos que en ella se encuentran: “I called you naughty boy because I do not like that other world. Please tell me what is the real meaning of that word?” (63. Por cierto, ese error tipográfico junto con el otro, “wrote” en vez de “write” en “So now you know what I will do to you, you naughty boy, if you do not wrote” [64] es muy posible que sea debido al hecho de que se trata de una carta escrita a máquina. Más adelante en el texto Bloom menciona la posibilidad de que Martha trabaje como mecanógrafa. Recuértese a este respecto la disposición de las letras en el teclado). A pesar de que la palabra “word” aparece escrita correctamente una línea más abajo, o precisamente por ello, es posible que el lector sustituya la forma incorrecta por la correcta. Si así lo hace, Bloom más tarde le recordará su error (“Other world she wrote,” [229]). Pero este truco visual es mucho más que un juego tipográfico y va más allá de lo meramente anecdótico y apunta hacia una concepción de la realidad y del lenguaje como un todo inseparable. El propio Joyce afirmaba que “The history of people is the history of language” [citado en Iser, 192], una actitud consonante con su tratamiento del estilo.

La explicación de este juego de palabras (nunca mejor dicho) puede ayudar a entender ciertos aspectos de la estética de Joyce que alcanzan su máxima expresión en *Finnegans Wake*. Sin entrar en interpretaciones de corte psicológico, podemos ver ese juego de palabras teniendo como referente último la sucesión de estilos de “Oxen.” Los episodios de *Ulysses* suelen tener una doble motivación: la dinámica narrativa interna de la novela y el paralelismo situacional de la *Odisea*. Esa doble motivación no parece existir en el caso de “Oxen of the Sun”: en este episodio el estilo, a través de una evolución de sucesivos estilos literarios, imita la evolución del feto humano y el nacimiento del niño, como corresponde al hospital de maternidad donde transcurre la acción. La motivación externa, a partir de la *Odisea*, es difícil de encontrar, ya que las connotaciones de fertilidad asociadas con los bueyes sagrados no parece ser una causa suficiente para la presencia del estilo de “Oxen.” Lo que encontramos en este episodio, a nivel estilístico, es una historia de la palabra, especialmente la palabra literaria, y no olvidemos que si *Ulysses* es una obra

épica, es una épica literaria. Por otra parte, a partir de esa carta de Martha Clifford, se establece un juego de palabras entre *word* y *world* de manera que la historia de una parece estar en función de la historia del otro y viceversa. La historia del mundo, especialmente para un escritor tan literario como Joyce, sería en realidad la historia de la palabra como elemento básico de cualquier estilo. En este sentido, la motivación externa de este capítulo sería la narración de la historia del mundo (*word/world*), motivo frecuente en la literatura épica, pero que no se encuentra en la *Odisea*. Un extenso antecedente de este motivo lo encontramos también en *Paradise Lost*, libro VII, en el que el arcángel Rafael narra la creación del mundo. También encontramos una historia del mundo en la *Eneida*, al final del libro I: el crinado Iopas, personaje explícitamente mencionado en *Ulysses*, la narra para tirtios y troyanos. Así, mediante un “*commodius vicus of recirculation*,” Joyce nos lleva del final al principio. “Oxen” cuestiona la autoridad y la paternidad del lenguaje pero la motivación estilística se halla en un *tópos* épico y representa un implícito homenaje a esa tradición cuya culturalidad se pone de manifiesto.

Desde esta perspectiva y teniendo en cuenta el concepto de *righting*, podríamos releer y reinterpretar aspectos de la primera parte de la novela que quizás en primera instancia consideraríamos anecdóticos. Una cuestión a este respecto, a modo de ejemplo, habría que hacer notar para concluir. Esta insistencia en la capacidad del lenguaje para crear el mundo o, mejor aún, esta visión del lenguaje como único instrumento de creación de la realidad también es evocada a través de un personaje en *Ulysses* del que no sabemos nada y del que nunca llegaremos a saber nada. El afán epistemológico que se puede observar en la novela con el juego de perspectivas y demás queda cuestionado por la simple presencia de este personaje que siempre permanecerá en el anonimato. Lo interesante, a pesar de todo, es cómo el personaje, me estoy refiriendo a Macintosh/M’Intosh (que en el texto aparece significativamente con una doble grafía), llega a existir y acaba cobrando entidad histórica. La figura de Macintosh/M’Intosh en *Ulysses* es creada por Bloom mediante la aplicación de un código cultural (la vestimenta [92]), y elevada a la categoría de realidad histórica por Hynes al incluirle en la lista de asistentes al funeral que luego aparecería en la edición vespertina de un periódico (529). Representa, pues, la forma habitual en que la realidad (y en cuanto que ésta es escrita/descrita, también la historia) es creada.

Pero además muestra que esa creación a menudo es producto de los errores en la comunicación mediante el lenguaje (otro ejemplo evidente sería el de *Throwaway*, al final de “*Lotus-eaters*” [170]) y resalta la frecuente incapacidad del lenguaje para comunicar y de la mente humana para aprehender racionalmente la realidad, ilustrando la idea baudelairiana de que el mundo no funciona sino por el malentendido. El azar que gobierna la odisea de los personajes de esta novela también nos recuerda que el mundo existe, es creado, por nosotros y que la causalidad ha sido suplantada por la casualidad.

Referencias bibliográficas

Almagro Jiménez, Manuel. *James Joyce y la épica moderna: Introducción a la lectura de Ulysses*. Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1985.

- Attridge, Derek, ed. *The Cambridge Companion to James Joyce*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Brooke-Rose, Christine. *The Christine Brooke-Rose Omnibus. Four Novels: Out, Such, Between, Thru*. Manchester: Carcanet, 1986.
- Cullers, Jonathan. *On Deconstruction*. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1982.
- Gilbert, Stuart. and Richard Ellmann, eds. *Letters of James Joyce*, New York: Viking Press, 1957 and 1966
- Iser, Wolfgang. *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1974.
- Joyce, James. *Ulysses*. Harmondsworth: Penguin, 1986.
- Kenner, Hugh. *Joyce's Voices*. Londres: Faber and Faber, 1978.
- Larbaud, Valéry. "The *Ulysses* of James Joyce," en Robert H. Deming, ed. *James Joyce: The Critical Heritage*. London: Routledge and Kegan Paul, 1970, pp. 252-62.
- Litz, A. Walton. "The Author in *Ulysses*: The Zurich Chapters," en Francisco García Tortosa et al., eds. *James Joyce: A New Language: Actas/Proceedings del Simposio Internacional en el Centenario de James Joyce*. Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1982, pp. 113-21.
- Lodge, David. "The Language of James Joyce," en Malcolm Bradbury and James McFarlane, eds. *Modernism*. Harmondsworth: Penguin, 1976, pp. 481-96.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. London: Methuen, 1987.
- Pound, Ezra. *Pound/Joyce: The Letters of Ezra Pound to James Joyce*, ed. Forrest Read. New York: New Directions, 1967.
- Rushdie, Salman. *Midnight's Children*. London: Pan Books, 1981.
- Senn, Fritz. "Dynamics of Corrective Unrest," en Francisco García Tortosa et al., eds. *James Joyce: A New Language: Actas/Proceedings del Simposio Internacional en el Centenario de James Joyce*. Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1982, pp. 231-42.
- Stanford, W. B. *The Ulysses Theme: A Study in the Adaptability of a Traditional Hero*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1968.