

Voces pretéritas en el presente de *Ulysses*

Cecilia Lasa¹

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

cecilialasa@filo.uba.ar

Resumen

El presente trabajo se propone analizar cómo operan las voces del pasado en el presente narrativo de *Ulysses*, de James Joyce. Para esto, se procede a analizar a los restos como principio constructivo de este texto de principios de siglo XX, en el marco del Modernismo anglosajón. El foco es principalmente el empleo del tiempo, ya no como marco para la narración según los parámetros del realismo decimonónico, sino como un procedimiento que actualiza las voces pretéritas en el presente narrado en *Ulysses*, a partir de lo cual se despliega un proyecto de escritura específico. Al respecto, el estudio de relaciones intertextuales es de capital importancia en tanto los intertextos se presentan como restos sobre los cuales se erige la propuesta de Joyce.

Palabras claves: pasado – restos – presente – intertextualidad - *Ulysses*

* * *

Lo residual se encuentra en estrecha relación con el tiempo. De acuerdo con Leo Mellor, “there has [...] been an ever-present interest in the ruin and the fragment, the incomplete or decayed structure that offers an implicit dialogue with the past through its very continued existence” (2011: 3). Lo residual conjuga el pasado y el presente, lo interpela y desestabiliza porque hace trizas la ilusión de temporalidad lineal: lo pretérito no es temporalmente ajeno, sino actual. Un acercamiento al residuo, al desecho, al despojo, al vestigio, a la ruina supone que esos restos, lejos de la inutilidad, pueden resultar aún productivos. Desde una perspectiva literaria, lo residual puede presentarse, en términos de contenido, como la expresión de un síntoma o como documento de época. Pero también puede leerse como artificio, como un procedimiento formal que se corresponde con la composición de una obra. La relación entre las dimensiones temáticas y formales puede complejizarse todavía más en las expresiones del “modernism, with its ability to assign signification to the fragmentation of form and content” (4). Tal es el caso de *Ulysses*, de James Joyce, indiscutible patrimonio cultural y artístico de principios de siglo XX.

Se trata de una narrativa que reúne, yuxtapone y ensambla fragmentos de diversas voces, pensamientos, tipos textuales, géneros, tradiciones y movimientos literarios a lo largo de un día al punto de la saturación. De hecho, la pieza ficcional, para Susan Morrison, “reflect[s] the bloat of existence with their joyful exhumation of details and particulars. Such literature contains beloved nuggets amid the junk” (2015: 156). Una temporalidad aparentemente finita –la concatenación de alrededor de 24 horas– es depositaria de los despojos que ese día va dejando en su transcurrir, en el que se cruzan las vidas del joven escritor Stephen Dedalus, del agente de publicidad Leopold Bloom –

¹ Cecilia Lasa es Prof. y Lic. en Letras por la Universidad de Buenos Aires, donde ha realizado la Maestría en Literaturas en Lenguas Extranjeras y en Literaturas Comparadas. Es docente en el área de Literatura Inglesa en dicha casa de estudios y en ISP “Dr. Joaquín V. González”. Cuenta con publicaciones en libros y revistas nacionales y extranjeros y ha asistido a numerosos encuentros académicos.

amigo de su padre, Simon— y su esposa Molly Bloom, entre otros personajes. *Ulysses* parece mantenerse fiel a la experimentación narrativa de principios de siglo XX, por la que se abotargan, según Erich Auerbach “episodios insignificantes, arbitrariamente elegidos” (1996: 514). El crítico agrega:

No ocurren grandes cambios, virajes extremos de la vida, y cuando ocurren [...], son mencionados rápidamente, sin preparación ni ilación, de pasada, y, como si dijéramos, informativamente. (...) [E]n la actualidad ha tenido lugar un desplazamiento del acento; muchos escritores presentan los sucesos menudos y, por lo que al destino se refiere, insignificantes, por ellos mismos o, como pretexto para el desarrollo de motivos, para entrar sesgadamente en un ambiente, o en una conciencia o en las profundidades del tiempo. Han renunciado a representar la historia de sus personajes con pretensiones de integridad exterior, con rigurosa observación de la sucesión cronológica y haciendo hincapié en las vicisitudes externas importantes (514-515).

La manipulación hasta la exageración de la categoría del tiempo es una técnica narrativa fundamental en lo que respecta a la novela de Joyce, en tanto no solo reformula los modos de la prosa de la novela moderna, sino que también propugna una modalidad de lectura particular: “el incesante remolino de motivos, la riqueza de palabras y conceptos, el juego de sus abundantes relaciones, la duda siempre renovada [...] plantean altas exigencias a la cultura y a la paciencia del lector” (Auerbach, 1996: 513). Estos rasgos componen un proyecto de lectura, como lo confirma la conocida respuesta que el autor ofrece al escritor francés Jacques Benoist-Mechin cuando este le pide un esquema de su libro: “If I gave it all up immediately, I’d lose my immortality. I’ve put in so many enigmas and puzzles that it will keep the professors busy for centuries arguing over what I meant, and that’s the only way of insuring one’s immortality” (Ellmann, 1975: 521). Resolver enigmas se presenta como una modalidad de lectura para la que el propio Joyce regala una pista: la repetición de la palabra “inmortalidad” nos remite a la relevancia del tiempo para el abordaje de *Ulysses*. En el presente trabajo, entonces, nos focalizaremos en el vector temporal como aquel que arremolina estadios pretéritos y presentes —despojos del pasado que resultan actuales para el momento de producción de *Ulysses*—.

Tiempo e intertextualidad: restos del pasado en el presente de *Ulysses*

El tiempo se manifiesta en múltiples dimensiones. En primer lugar, sabemos que la novela se desarrolla a lo largo de un día, “from 8 A.M., 16 June 1904, until some time during the long summer dawn of June 17 1904 (sunrise was at 3:33 A.M.)”, de acuerdo con las especificaciones que reseña Gifford (1989: 2). Joyce se apropia hasta el paroxismo del tiempo como variable sobre la cual se apoya el verosímil realista según Watt en su estudio sobre la novela inglesa (1959: 26). En esta apropiación, Joyce parece saturar el *continuum* temporal al recuperar y narrar la densidad de los acontecimientos, sus polifonías y los espacios donde se desarrollan. En este gesto, también habilita el ingreso del espesor de otro tiempo y de otra realidad: la materialidad de los pensamientos a través de la combinación de “interior monologue with free indirect style and orthodox narrative description” (Lodge, 1992: 48). Así, el tiempo deja de operar como mero marco que contiene los movimientos de los personajes y de la narrativa de *Ulysses* y se presenta como objeto de experimentación ficcional.

Tanto en el tiempo en el que diversos personajes dialogan y se desplazan por Dublin como en su tiempo interior, hay otra temporalidad que se hace presente, que es

de naturaleza pretérita e intertextual. La crítica se ha encargado de identificar los evidentes y los menos conspicuos hipotextos de *Ulysses* y de componer un rompecabezas de referencias literarias, siguiendo el mandato joyceano. En este sentido, la intertextualidad opera como procedimiento que trae al presente narrativo ficciones pasadas: lo abarrota con estilos diversos que son restos de movimientos y períodos literarios. Joyce recolecta los fragmentos de literaturas pretéritas y las actualiza en su contemporaneidad. Este gesto puede conceptualizarse como una estrategia de edificación de la figura del escritor y su constitución como “poeta fuerte”, en los términos en los que lo entiende Bloom: “major figures with the persistence to wrestle with their strong precursors, even to the death” (1997: 5). El crítico norteamericano plantea: “But influence, and more precisely poetic influence, has been more of a blight than a blessing, from the Enlightenment until this moment” (50). Para erigirse como poeta fuerte, quien escribe entabla una lucha con sus precursores que se materializa en lo que Bloom llama “anxiety of influence” (50), anclado, como observan Gilbert y Gubar, en un modelo edípico (2000). No obstante, Joyce propone una nueva narrativa haciendo uso de los restos heredados del pasado no desde la ansiedad frente a una tradición que despierta solemnidad, sino desde la desacralización de los hipotextos que convive con el esnobismo, manifiesto en el personaje del joven artista Stephen, y lo escatológico, canalizado por Bloom. La intertextualidad, entonces, como modo de actualizar un pasado literario, es uno de los pilares donde se apoya el proyecto narrativo de *Ulysses*.

Entre los restos del canon literario de Occidente entre los que hurga Joyce, puede mencionarse a *Hamlet*, de William Shakespeare, como uno de los intertextos más orgánicamente recurrentes. A nivel temático, puede señalarse solo en una primera lectura que el lazo entre padre e hijo, sobre la que se yergue el conflicto en la pieza shakespeariana, se recupera en varias instancias: a Bloom lo acechan, como si fueran fantasmas, los recuerdos sobre su padre, que se ha suicidado, y su hijo Ruby, que ha fallecido a temprana edad; Stephen, por su parte, mantiene una relación distante con su padre Simon, quien además reniega de sus hijas; hacia el final de la novela se observan gestos de cuidados paternos del agente de publicidad hacia el novel escritor. Pero, también, la conexión intertextual con la tragedia isabelina habilita una reflexión sobre el estatuto de la literatura. De hecho, es conocida la teoría que esboza Stephen sobre la pieza del dramaturgo. Ya en el primer capítulo, su compañero Mulligan la resume: “It is quite simple. He proves by algebra that Hamlet’s grandson is Shakespeare’s grandfather and that he himself is the ghost of his own father” (Joyce, 1992: 21). Posteriormente, Stephen se expone en la *National Library*: expone que el propio Shakespeare es quien encarna en escena al fantasma del padre de Hamlet al joven, interpretado por el actor Richard Burbage, quien, a su vez, remitiría a Hamnet Shakespeare, hijo fallecido del bardo. El joven escritor así especula:

Is it possible that that player Shakespeare, a ghost by absence, and in the vesture of buried Denmark, a ghost by death, speaking his own words to his own son’s name (had Hamnet Shakespeare lived he would have been prince Hamlet’s twin), is it possible, I want to know, or probable that he did not draw or foresee the logical conclusion of those premises: you are the dispossessed son: I am the murdered father: your mother is the guilty queen, Ann Shakespeare, born Hathaway?
—But this prying into the family life of a great man, Russell began impatiently (241).

Stephen propone que lo que su interlocutor concibe como biografía de un compositor es, en efecto, material de composición: sobre esa realidad se desarrolla la literatura. El

joven irlandés propugna una teoría artística, tal como lo hace el príncipe de Dinamarca. Este último, frente a la exigencia de venganza por parte del fantasma de su padre, monta una obra teatral como medio para exponer la verdad sobre el asesinato de su padre y postula un modelo de arte: “the purpose of playing [...] was and is to hold, as ‘twere, a mirror up to nature” (III, ii, 16). La presencia del pasado en el presente de *Ulysses* a través de la relación intertextual con *Hamlet* confirma que la narrativa de Joyce persigue una reflexión sobre su propio estatuto.

La estrecha relación entre la esfera vital y la literatura expuesta por Stephen a partir de la referencia intertextual parece contraponerse al quiebre con lo real que se le atribuye a la experimentación modernista o al “desplazamiento del centro de gravedad”, como lo llama Auerbach (1996: 516). Tanto el príncipe danés como el escritor irlandés reafirman el vínculo entre ficción y realidad. Stephen, de hecho, también emplea la imagen del espejo para dar cuenta de ese lazo, aunque el elemento al que él se refiere está “cleft by a crooked crack” (Joyce, 1992: 6). Este espejo partido opera como una metáfora que se despliega en al menos dos direcciones: es una forma en que la prosa de Joyce se vincula, por un lado, con un pasado literario al que recupera e imita, en ocasiones, aunque produciendo una imagen literaria completamente diferente y, por otro lado, con su presente irlandés. Respecto del primer aspecto, la propia narrativa de *Ulysses* toma la tradición de representación realista y se constituye como un espejo que parece querer reflejar una totalidad mediante “el agotamiento de un episodio cotidiano” (Auerbach, 1996: 516), devolviendo un reflejo desfigurado. Por otra parte, como observa Stephen, ese espejo partido es también “a symbol of Irish art” (Joyce, 1992: 6). Al respecto, cabe mencionar que *Ulysses* se escribe en el marco del *Irish Literary Revival*. Este movimiento, cuyo mayor exponente es William Butler Yeats, se desarrolla a fines de siglo XIX y principios de siglo XX. A través de la recuperación la mitología y folklore galeses, se encuentra en la búsqueda de lo específicamente irlandés, en un intento de sustraerse del dominio inglés. Joyce comparte la idea de modernizar la literatura y de explorar la cuestión de lo propiamente irlandés. Sin embargo,

The heroic past allowed to the subject people by the colonizer turned out, on inspection, to be a concealed version of the British imperial present. This explains why Joyce heaped such repeated mockery on the “Irish Revival”, exposing the extent to which its nationalism was an imitation of the original English model, rather than a radical renovation of the consciousness of the Irish race (Declan, 1992: xiii).

La tendencia nacionalista y católica del *Irish Literary Revival* es también otro aspecto que Joyce opugna, en tanto explica “the failure of Irish writers to challenge the tradition in which they have been placed while at the same time ridiculing Anglo-Irish revivalists” (Sheean, 2009: 3). Joyce libra esa batalla en la composición de *Ulysses* y hace de lo formal en el área narrativa su caballo y su campo de batalla como una estrategia para posicionarse en el mapa literario de la época. La narrativa modernista de Joyce propone caminar otros paisajes mientras se recorre Dublin. Asimismo, la narración deja en claro que los trazados urbanos no pueden sino corresponder a dicha ciudad. Este quiebre y esta conjunción, a la vez, es el reflejo que ofrece el espejo partido.

***Ulysses* cartonero**

A partir del uso del tiempo y de la intertextualidad, la narrativa de Joyce se confirma como reservorio de restos de tradiciones literarias y de cuestiones artísticas

contemporáneas a su contexto de publicación, tanto irlandesas como europeas. En este gesto, *Ulysses* revela su procedimiento de composición, que recuerda a una figura de la que habla Walter Benjamin: el trapero como imagen para dar cuenta del intelectual. Así lo caracteriza el crítico:

y si queremos imaginárnoslo [al intelectual] tal como es, en la soledad de su oficio y su obra, veremos a un trapero que, en la alborada, junta con su bastón los trapos discursivos y los jirones lingüísticos a fin de arrojar luz en su carro quejoso y terco, un poco ebrio, no sin dejar que de vez en cuando revoloteen de manera burlona, al viento matinal, una u otra de estas desteñidas consignas: “humanidad”, “interioridad”, “profundidad”. Un trapero, al amanecer: en la alborada del día de la revolución (2008: 101).

El proyecto de escritura propuesto por este texto colosal de principios de siglo XX se asemeja en su modo de composición a ese trapero que hace uso de pasados y presentes literarios como si fueran discursos y jirones del lenguaje. El texto de Joyce es ese “carro quejoso y terco”, irreverente al abordar los grandes temas de la prosa realista (Auerbach, 1996), a la que le concierne la “‘humanidad’, ‘interioridad’ y ‘profundidad’”, mediante su impresión abarrotada en un *continuum* temporal. Sobre restos de las voces pretéritas en el presente de *Ulysses* y a partir de ellos se compone una narrativa que evidencia la caducidad de formas heredadas a la vez que propone una escritura que se erige sobre esos restos.

Bibliografía

- AUERBACH, Erich. 1996. *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económico. Trad.: Ignacio Villanueva y Eugenio Imaz.
- BENJAMIN, Walter. 2008. “Sobre la politización de los intelectuales” en Krakauer, Sigfried. *Los empleados*. Buenos Aires, Gedisa, 93-104. Trad.: Miguel Vedita.
- BLOOM, Harold. 1997. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Nueva York, Oxford: Oxford University Press.
- ELLMANN, Richard. 1975. *Selected Letters of James Joyce*. Nueva York: Viking.
- GIFFORD, Don. 1989. *Ulysses Annotated*. Berkeley, Los Ángeles, Londres: University of California Press.
- GILBERT, Sandra y Gubar, Susan. 2000. *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven, Londres: Yale University Press.
- JOYCE, James. 1992. *Ulysses*. Londres: Penguin Books, 1992.
- KIBERD, Declan. 1992. “Introduction”. En Joyce, James. *Ulysses*. Londres: Penguin Books, pp. ix-lxxx.
- LODGE, David. 1992. *The Art of Fiction*. Nueva York: Viking.
- MELLOR, Leo. 2011. *Reading the Ruins. Modernism, Bombsites and British Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MORRISON, Susan Signe. 2015. *The Literature of Waste. Material Eco-poetics and Ethical Matter*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- SHAKESPEARE, William. 2007. *Hamlet*. Londres: The Arden Shakespeare.
- SHEEHAN, Sean. 2009. *Joyce's Ulysses*. Londres y Nueva York: Continuum.
- WATT, Ian. 1959. *The Rise of the English Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Berkeley y Los Ángeles: University of California Press.

