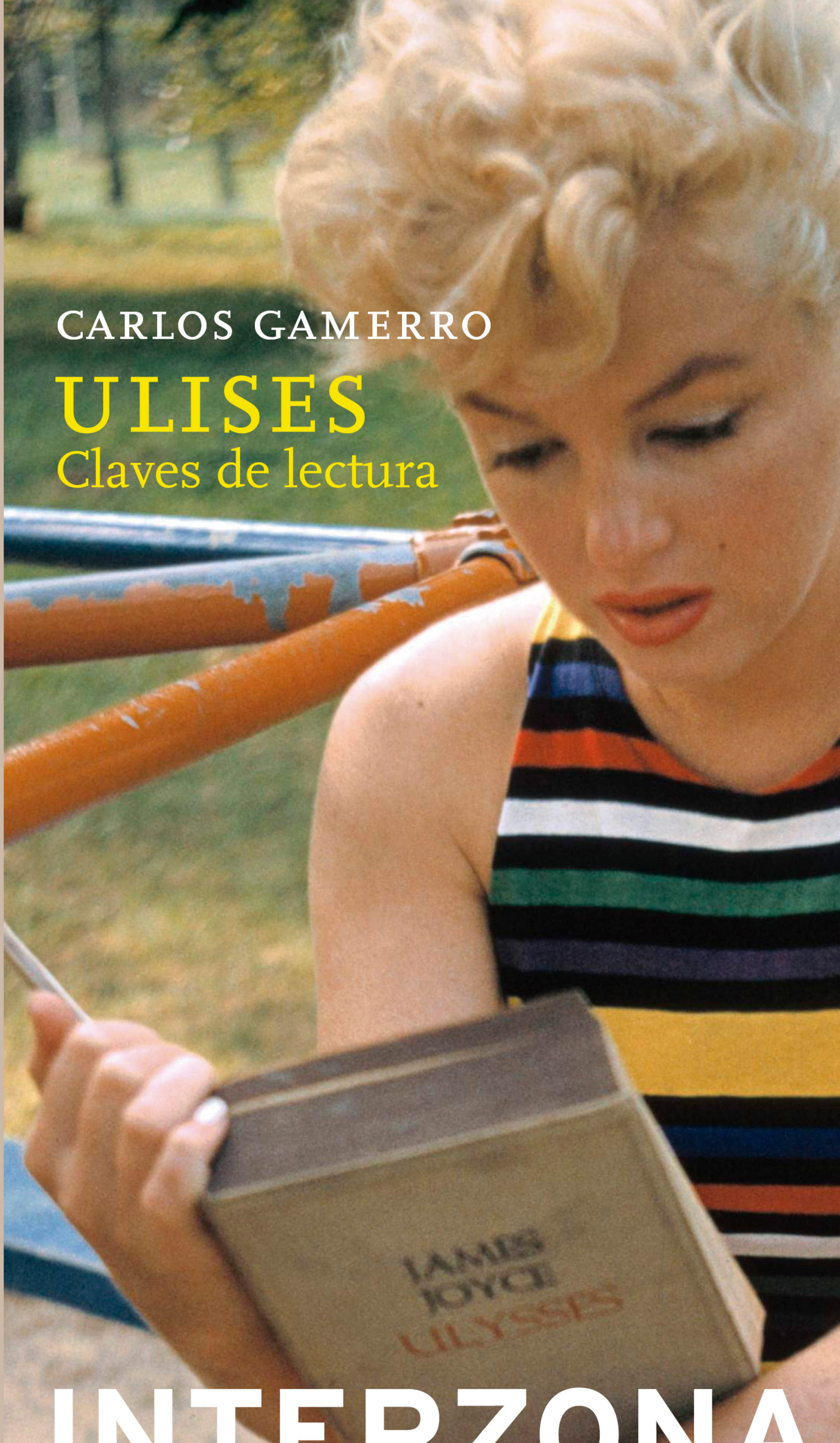
CARLOS GAMERRO

ULISES

Claves de lectura



INTERZONA

Carlos Gamerro

ULISES. CLAVES DE LECTURA

Instrucciones para perderse en el laberinto más complejo de la literatura universal

INTERZONA

© interZona
© Carlos Gamerro

INTERZONA

Gamerro, Carlos
Ulises, claves de lectura : instrucciones para perderse en el laberinto más complejo de la literatura universal . - 1a ed. - Buenos Aires : Interzona Editora, 2015.
416 p. ; 21x13 cm. - (Interzona ensayos)

ISBN 978-987-1920-93-8

1. Estudios Literarios. I. Título
CDD 807

Ulises. Claves de lectura
© 2008 Primera edición en Grupo Editorial Norma
© 2015 Primera edición en interZona

© Carlos Gamerro, 2015

© interZona editora, 2015
Pasaje Rivarola 115
(1015) Buenos Aires, Argentina
www.interzonaeditora.com
info@interzonaeditora.com

Coordinación editorial: Victoria Villalba
Diseño de maqueta: Gustavo J. Ibarra
Composición de interior: Hugo Pérez
Composición de tapa: Victoria Villalba
Fotografía de tapa: Marilyn Monroe. 1955 © Eve Arnold / Magnum / Latinstock

ISBN 978-987-1920-93-8

Impreso en la Argentina. *Printed in Argentina*
Libro de edición argentina

No se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.

© interZona
© Carlos Gamerro

INTRODUCCIÓN
El Ulises de Joyce

El *Ulises*, novela ilegible

Este libro surge del curso de lectura del *Ulises* de Joyce que dicté en el MALBA durante 2005, y si bien he reescrito y retocado a discreción, decidí mantener el tono coloquial y conversado del original. El propósito de aquel curso, que se mantiene en este libro, era el de ayudar al lector común a acercarse al *Ulises*, una novela tantas veces acusada de ilegible, inextricable o laberíntica. En general, con el *Ulises* de Joyce, la pregunta que siempre se plantea no es "¿lo leíste?", sino "¿lo leíste *todo*?". Borges, en un texto de 1925, "El *Ulises* de Joyce", da una respuesta que es casi una provocación: contesta que aunque no lo ha leído entero, aun así sabe lo que es, de la misma manera en que puede decir que conoce una ciudad sin haber recorrido cada una de sus calles. La respuesta de Borges, más que una *boutade*, es la perspicaz exposición de un método: el *Ulises* efectivamente debe leerse como se camina una ciudad, inventando recorridos, volviendo a veces sobre las mismas calles, ignorando otras por completo. Años después, en sus conversaciones con Osvaldo Ferrari, Borges se había vuelto más escéptico aún: "Se entiende que el *Ulises* es una especie de microcosmos, ¿no?, y abarca el mundo... aunque desde luego es bastante extenso, no creo que nadie lo haya leído. Mucha gente lo ha analizado. Ahora, en cuanto a leer el libro desde el principio hasta el fin, no sé si alguien lo ha hecho". El objetivo de este libro es que sus lectores puedan probar que, por una vez, Borges se equivocó, y lean completo el *Ulises* de Joyce, perdiéndose en su laberinto pero encontrando al final la salida.

Se han dicho muchas cosas sobre lo difícil que es el *Ulises*, y lamentablemente son todas ciertas. Es una novela compleja en su escritura y también en su intrincado sistema de alusiones y referencias, las históricas por ejemplo: Joyce parece dar por sentado que conocemos muy bien la historia de Irlanda, y hay muchas aparentes oscuridades que para cualquier lector irlandés

© interZona
© Carlos Gamerro

resultarían clarísimas. Pero, por otra parte, lo mismo le sucedería a cualquier extranjero que leyera un cuento como "Esa mujer" de Rodolfo Walsh: quien no sepa que "esa mujer" es Eva Perón no entiende nada, y no porque Walsh haya querido ser críptico u oscuro, simplemente porque su relato está pensado para un lector argentino. Joyce en realidad no está pensando en un lector irlandés, sino en un lector universal, pero que para leer su novela va a tener que hacerse irlandés. Si bien es frecuente leerla en el contexto de la literatura universal, o de la inglesa, creo que un interés adicional que puede tener para los lectores latinoamericanos deriva del hecho de que es una novela escrita desde un país colonial y tercermundista. El nuestro, entonces, será un *Ulises* irlandés.

Otra dificultad del *Ulises* son las innumerables alusiones y citas literarias, muchas de ellas encubiertas, que no sólo deben ser reconocidas, sino situadas en su contexto original, para luego ver cómo contribuyen al sentido del texto joyceano. Cuando al principio del capítulo 2 leemos **Fabulada por las hijas de la memoria**, no nos basta con reconocer las palabras de William Blake, debemos además saber que Blake se está refiriendo a la "ciencia" de la historia, que él ve más bien como un cuento, una fábula urdida por la memoria. Y al comienzo del 3, sólo si reconocemos la cita dantesca ***maestro di color che sanno***, podremos entender que el párrafo entero se refiere a Aristóteles. Para lidiar con estas cuestiones el lector inglés dispone de la *Penguin Annotated Edition* (con notas de Declan Kiberd) y dos libros fundamentales, *Allusions in Ulysses* de Weldon Thornton y *Ulysses Annotated* de Don Gifford. En español, lamentablemente, no contamos ni con una mísera edición anotada.

Una tercera dificultad es la red de relaciones y citas internas que se establecen en el interior del propio texto. Joyce supone un lector ideal con una memoria total, una especie de Funes borgeano, capaz de leer una frase en el capítulo 1 y de reconocer un fragmento de la misma frase 500 páginas después; no contento con eso, espera que recordemos en qué contexto había aparecido, y con qué sentido. **En Inglaterra tenemos la sensación de que los hemos tratado a ustedes algo injustamente**, dice el inglés Haines en el capítulo 1; en el 9, Stephen recuerda el comienzo de la frase, **en Inglaterra tenemos la sensación**, pero sin mencionar a Haines, y si el lector no las reconoce, no entenderá el sentido de las reflexiones que siguen. En las traducciones, la situación se complica porque frecuentemente el traductor tampoco las reconoce y al traducirlas nuevamente, las cambia (Salas Subirat, por ejemplo, traduce, la segunda vez, **Nos sentimos ingleses**) y el reconocimiento, para el lector, se vuelve imposible. Hay momentos en que uno querría leer el *Ulises*

© interZona
© Carlos Gamerro

en versión digital, con todas estas repeticiones y alusiones internas destacadas como hipertexto.

Además, Joyce prescinde de ese narrador-guía turístico, tan frecuente en la literatura del siglo XIX, que nos lleva de la mano para que no nos perdamos y nos va explicando todo paso a paso. El narrador del *Ulises*, al menos al principio, es una mera máquina de registrar lo que tiene frente a sus sentidos *en ese momento*: nos puede decir si Stephen Dedalus bosteza o se suena la nariz, pero no quién es, qué ha hecho ayer, quiénes son sus padres y cuál es su pasado. Esos datos, el lector pacientemente los irá recabando de los diálogos y los monólogos interiores, para ir armando las biografías, y estableciendo cuáles son las relaciones entre los personajes. Como señala Ricardo Piglia, "(Joyce) tiende a disolver la figura del narrador (...) deriva hacia el lector la función ordenadora del narrador" (*EUL*, 187).

Además de la voz del narrador, tenemos el diálogo y el famoso monólogo interior. Y la dificultad, aquí, es que Joyce no diferencia la narración del monólogo interior mediante comillas, bastardillas o saltos de párrafo, por lo cual es el lector quien debe reconocer cuándo habla el narrador y cuándo piensa el personaje. En la primera irrupción del monólogo interior:

Lanzó una mirada de reojo, emitió un suave y largo silbido de llamada y se detuvo un momento extasiado, mientras sus dientes blancos y parejos brillaban aquí y allá con puntos de oro. Crisóstomo. Atravesando la calma, respondieron dos silbidos fuertes y agudos.

Si reconocemos a **Crisóstomo** como monólogo interior, como algo que pertenece a la mente de Stephen Dedalus, es casi por descarte, porque no hay manera de vincular esa palabra con las previas, y subsiguientes, del narrador.

Estas dificultades, por otra parte, prácticamente desaparecen si uno escucha la novela leída en voz alta. Joyce mismo, en el fragmento del capítulo 7 que dejó grabado, diferencia claramente, con las inflexiones de la voz, lo que es diálogo, narración y monólogo interior, e incluso dentro de este, mediante una cadencia eclesiástica, distingue una cita de San Agustín del pensamiento "original" de Stephen.

Y cuando uno se ha habituado a esta dinámica, Joyce, insidiosamente, empieza a cambiar las reglas. A partir del capítulo 10, o sea desde la mitad de la novela en adelante, cada capítulo está escrito desde un punto de vista diferente, con una técnica diferente, con un narrador diferente. Empiezan a aparecer las parodias, los pastiches, y el *Ulises* se convierte en un manual de técnicas literarias, una especie de enciclopedia de todo lo que se puede hacer en literatura.

© interZona
© Carlos Gamerro

De hecho, gran parte de la literatura del siglo XX ha consistido en aplicar las distintas técnicas que Joyce despliega en su novela: los monólogos interiores de Woolf y Faulkner surgen de los capítulos 1 al 9, y por supuesto el 18; la literatura pop de Manuel Puig surge de la primera mitad del capítulo 13; el surrealismo del 15, el objetivismo francés, del 17... Cada nuevo capítulo parece en realidad pertenecer a una nueva novela, escrita por un autor distinto. Joyce pone fin al estilo de autor, a la idea de que lo que hace a un autor es un estilo o voz personal reconocible: Joyce es más bien un imitador de voces. Como en los videojuegos, en el *Ulises* el premio por haber llegado al final de un capítulo es un capítulo distinto y quizás un poco más difícil, y en ese sentido Joyce le plantea todo el tiempo el desafío al lector de no acostumbrarse, de no achancharse.

A los primeros lectores del *Ulises* les costaba bastante leerla. Es interesante, por ejemplo, leer *James Joyce* de Italo Svevo, que era amigo de Joyce, un escritor muy sutil, muy perceptivo, una persona culta, inteligente, un lector ideal, podríamos decir, y sin embargo las páginas de su libro evidencian una gran perplejidad ante esta novela. Otro de los lectores iniciales, nada menos que Jung, se queja, en su *¿Quién es Ulises?* de esta manera: "Se lee y se lee y se cree comprender lo que se lee... Así, presa de la desesperación, leí hasta la página 135, en que me quedé dormido dos veces... Sí, yo me sentí aturdido y desazonado. El libro no quería salir a mi encuentro, no hacía la menor tentativa por encomendarse, y esto produce en el lector un irritante sentimiento de inferioridad... Joyce ha excitado mi indignación (jamás debe enfrentarse al lector con su propia tontería)".

Hoy en día para nosotros es mucho más fácil, en principio porque hay un importantísimo trabajo crítico acumulado –prácticamente todos los aspectos de la novela han sido ya examinados y explicados–, y también, como gran parte de la literatura del siglo XX deriva del *Ulises*, al haber leído esta literatura nos hemos entrenado para leerlo; cosas que parecían muy exóticas o nuevas en el momento en que se publicó, hoy en día resultan más familiares. Por eso mismo, después del *Ulises* se puede leer cualquier cosa, todo parece fácil.

Nuestra actitud intentará ser la que propone Borges, quien en su ya mencionado artículo de 1925, cita, a propósito del *Ulises*, las palabras de Lope de Vega sobre el no menos inextricable Góngora: "Sea lo que fuere, yo he de estimar y amar el divino ingenio de este Cavallero, tomando lo que entendiere con humildad y admirando con veneración lo que no alcanzare a entender".

© interZona
© Carlos Gamerro

El *Ulises*, novela intraducible

Se ha convertido en un lugar común repetir que el protagonista del *Ulises* es la lengua inglesa, y que por lo tanto resulta intraducible. Quizá por el elemento de desafío que tal afirmación implica, en sus ochenta y tantos años de vida ha acumulado no menos de tres versiones al español. La primera es la argentina de J. Salas Subirat (1945), luego la tradujo el español J. M. Valverde (1976, corregida en 1989) y finalmente los también españoles Francisco García Tortosa y María Luisa Venegas, quienes se tomaron siete años de trabajo –"tantos como empleó el autor en escribir el libro", anuncian no sin patetismo en el prólogo. Cuando de una obra como el *Ulises* se trata, la traducción forma parte de la historia de la literatura y la lengua del país huésped, tanto como la propia. En la literatura argentina del siglo pasado la huella del *Ulises* puede rastrearse en las lecturas y traducciones parciales de Borges, en la rabia de Arlt que no podía leerlo, en el primer *Ulises* porteño (el *Adán Buenosayres* de Marechal), en marcas diversas sobre los textos de Manuel Puig, Rodolfo Walsh, Ricardo Piglia, Luis Gusmán, etc. La versión de Salas Subirat es entonces parte de nuestra historia literaria, y de las tres ahora existentes sigue siendo mi favorita, a pesar de la por momentos apabullante profusión de errores y erratas que desfigura cada una de sus páginas. ¿Cómo justificar preferencia tan perversa? ¿Será, simplemente, un prejuicio a favor del español rioplatense hacia el cual se inclina nuestro traductor? Posiblemente. Pero hay también, si se quiere, una cuestión política –de política de la lengua. Para los traductores españoles eso que arrojan sobre la página no es su dialecto, es *la lengua*, así sin más –dialecto es lo que hablan los otros, nosotros. El traductor latinoamericano, en cambio, es consciente de estar traduciendo para una comunidad de hablantes heterogénea, y es más cauto a la hora de endilgarles sus formas locales a los lectores extranjeros. Un argentino no traduce a vos, sino a tú, y no satura de lunfardo portuario el habla de japoneses, egipcios o irlandeses. Esa es, quizá, la principal molestia que surge de la lectura del *Ulises* de García Tortosa, quien insiste con el argot propio más aún que su predecesor y compatriota, y aun lo justifica, inocentemente, en el prólogo: "La informalidad del lenguaje y las expresiones deslenguadas de los clientes han de ser las de un grupo de amigotes españoles en idénticas circunstancias". Quizás a esta altura haga falta aclarar que el *Ulises* original está escrito, no en *una* lengua o dialecto, sino en la tensión entre una variante desprestigiada (el inglés de Irlanda) y otra dominante (el inglés británico imperial) –relación que puede compararse, aunque no homologarse,

© interZona
© Carlos Gamerro

a la que existe entre el español de España y el de los demás países de habla hispana. Al menos en teoría, entonces, cualquier traducción latinoamericana del *Ulises* deberá ser más fiel al original que una española, lo cual puede comprobarse en la versión de Salas Subirat, que reproduce en todas sus imperfecciones el *tironeo* del original. Vacilante, políglota, revuelta: esa es la fricción que enciende el inglés del *Ulises*, y que hace que el español de nuestro *Ulises* criollo posea una vitalidad parecida. La traducción de Valverde tiene menos errores que la de Salas Subirat, sin duda, pero también menos aciertos, y la nueva mantiene esta distinción y la profundiza. A favor del *Ulises* de García Tortosa se puede decir que no hay, casi, errores de interpretación o lectura de la obra de Joyce. ¿Condena entonces la nueva versión a nuestro querido y pionero *Ulises* criollo a la extinción? Sí, salvo que alguna editorial local asuma la tarea de hacer corregir los errores evidentes, y de paso incluir las mínimas notas necesarias. Otra opción, para terminar de una vez por todas con polémicas como esta, sería la de encarar un meta-*Ulises* donde cada capítulo fuera traducido por el autor cuyos rasgos mejor haya asimilado. Como la propuesta es por ahora utópica, didácticamente y a título de ejemplo, propongo un *dream-team* de vivos y muertos, con J. C. Onetti para la precisa amargura del capítulo 1, Julián Ríos para el babélico 3, Borges para el ultraliterario 9, Rodolfo Walsh para la política irlandesa del 12, Manuel Puig para el folletín del 13, Guillermo Cabrera Infante para el pastichoso 14 (anticipado en la sección "La muerte de Trotsky" de su novela *Tres tristes tigres*), Ortega y Gasset para el rimbombante y engolado 16... Esta promiscua e incestuosa mezcla, este Caín y Babel de textos hermanados nos daría, seguramente, la versión más apartada del texto original, y probablemente la más cercana al sueño de su primer autor.

Mientras esa versión llegue, en este curso nos contentaremos con la de Salas Subirat, que será la que voy a seguir, tomándome apenas la libertad de corregir las citas cuando los errores sean evidentes.

El *Ulises*, novela homérica

El *Ulises* está dividido en tres partes y 18 capítulos. La primera, "La Telemaquia", consta de 3 capítulos, siguen los viajes del héroe, la "*Odisea*" propiamente dicha, con 12 capítulos, y finalmente el "Nostos" o regreso, con 3. Joyce le iba dando a cada capítulo que escribía un título homérico –al primero, "Telémaco", al segundo "Néstor", al tercero "Proteo", al cuarto "Calipso"–, pero decidió

© interZona
© Carlos Gamerro

dejarlos fuera de la novela. Esos títulos sobrevivieron en el esquema Linati, que fue completado y corregido por los críticos Gilbert y Gorman. Si bien Nabokov[1] sostiene que no sirve para nada, estos esquemas tienen algo que los recomienda, y es el hecho de que fueron dictados por el propio Joyce, para darles una mano a los primeros críticos y lectores.

Pero fuera de estos esquemas, la única indicación de que el *Ulises* puede ser leída en paralelo con la *Odisea*, o como una versión moderna de la *Odisea*, está en el título. No hay otra mención explícita, en el texto, de los paralelismos, y establecerlos queda a cargo del lector. Por ejemplo, al saber que el primer capítulo de *Ulises* corresponde al comienzo de la *Odisea*, debe suponer que Stephen, el protagonista del *Ulises*, corresponde a Telémaco; y por lo tanto Mulligan y Haines, quienes lo echan de la torre, a los pretendientes, y la madre de Stephen, por lógica, a Penélope. Cuando uno llega al capítulo 4 del *Ulises* se encuentra con Bloom, que es el protagonista. Pero como Bloom no es el padre de Stephen, entramos en un doble sistema de correspondencias: Penélope, en tanto madre de Telémaco, será May Goulding, madre de Stephen; pero en tanto esposa de Odiseo, será Molly, esposa de Bloom. Por otra parte, si bien Molly, en la estructura general de la novela corresponde a Penélope, en el capítulo 4 corresponde a la ninfa Calipso. Así, si bien hay constantes (Stephen siempre es Telémaco, Bloom siempre es Odiseo), las correspondencias pueden variar de un capítulo a otro, y para evitar confusiones fueron detalladas por Joyce en los esquemas Linati y Gilbert-Gorman.

Este es el mecanismo básico de los paralelos con la *Odisea*. Falta ahora hablar de algo más importante, que es el porqué de todo esto. Cuál es el propósito de Joyce, por qué quiso establecer una serie de paralelos y correspondencias tan estrictos entre un relato sobre la vida urbana del siglo XX, con uno del mundo arcaico de la antigua Grecia.

Un elemento decisivo es que la *Odisea* está muy cerca del mito, y Joyce, junto con otros escritores e intelectuales de su época, participa de una tendencia a la relectura y revalorización de los mitos, no sólo clásicos, que se evidencia en

---

1 Debo preveniros especialmente contra la tendencia a ver en los aburridos vagabundeos de Leopold Bloom (...) una parodia fiel de la *Odisea* (...) sería una completa pérdida de tiempo buscar paralelos en cada uno de los personajes y cada una de las situaciones del libro. (...) un pelma llamado Stuart Gilbert, engañado por unas listas que compiló en broma el propio Joyce, descubrió en cada capítulo el predominio de un órgano particular –el oído, el ojo, el estómago, etc. Ignoraremos también estas estupideces (Nabokov, 411).

© interZona
© Carlos Gamerro

obras como *La rama dorada* de James Frazer, el psicoanálisis de Jung y la poesía a T. S. Eliot, quien en 1923 escribe, a propósito de *Ulises*: "Al usar el mito, al manipular un paralelo continuo entre la contemporaneidad y la antigüedad, el señor Joyce está siguiendo un método que otros deberán seguir después de él. No serán imitadores... Simplemente se trata de una manera de controlar, de ordenar, de dar forma y significado al inmenso panorama de inutilidad y anarquía que es la historia contemporánea... La psicología, la etnología, *La rama dorada*, han concurrido a hacer posible lo que era imposible hace apenas unos años. En lugar del método narrativo, ahora podremos usar el método mítico. Es, creo seriamente, un paso adelante para lograr que el mundo moderno sea posible para el arte". Entre esos seguidores de Joyce está, por supuesto, el propio Eliot, que organizó los anárquicos materiales de *La tierra yerma* sobre un corpus mítico, en su caso el antiquísimo del rey pescador.

Mucho se ha discutido sobre el problema del sentido de este paralelismo. ¿Debemos tomarlo seriamente, suponer que *Ulises* es una epopeya moderna, y Bloom su héroe? ¿O, contrariamente, tomarlo como una parodia (lo que en inglés se denomina *mock-epic*) que demuestra que la epopeya no es posible en la época actual? ¿O las dos cosas a la vez? De todos modos, y dejando esta discusión para más adelante, quiero señalar que en mi opinión la utilización de la *Odisea* tiene más que ver con la estructura y la organización del *Ulises* que con su sentido.

Según un personaje de *Respiración artificial* de Ricardo Piglia, Joyce se habría planteado una sola pregunta: ¿cómo narrar los hechos reales? Yo prefiero pensar que la pregunta esencial es: ¿cómo contar la vida cotidiana? El relato es lo que da cuenta de la interrupción de la vida cotidiana, de lo extraordinario, en lugar de lo ordinario. Si uno dice "te voy a contar algo que me pasó" y luego sigue "sonó el despertador, me duché, desayuné, fui a trabajar, salí a almorzar, volví a casa, vi la tele, cené, me acosté, me quedé dormido", el oyente tendrá razón en sentirse defraudado: eso no es una historia, es la vida. El *Ulises* quiere contar la vida sin renunciar a contar una historia. No es, como ha afirmado Jung,[2] entre otros, que en ese día no pase nada. El 16 de junio no es un día más, ni un día cualquiera en la vida de los personajes, pero el narrador dedica la misma, o mayor, atención, a los hechos rutinarios que a los dramáticos, o extraordinarios. En *Ulises*, los momentos que se cuentan

2 "Un único y vacuo día de la vulgaridad cotidiana de todo el mundo, el intrascendente 16 de junio de 1904, en Dublín, en el que, en el fondo, nada sucede" (*QEU*, 8).

© interZona
© Carlos Gamerro

son muchas veces los menos dramáticos, y en este sentido la estrategia narrativa del *Ulises* es la opuesta a la del melodrama. A Hitchcock le gustaba decir que las películas son como la vida con las partes aburridas cortadas; en el *Ulises*, esta ecuación se invierte. Aunque también es cierto que Hitchcock quería filmar *Ulises*. No exactamente *Ulises*, sino una película con una premisa similar: "Me gustaría hacer veinticuatro horas en la vida de una ciudad. (La película) comienza a las cinco a. m., al amanecer, con una mosca que trepa por la nariz de un linyera tirado en un umbral. Luego, el despertar de la ciudad. Me gustaría hacer una antología sobre la comida mostrando cómo llega a la ciudad, cómo se la distribuye, vende y compra, cómo se la cocina, las diferentes maneras en que se la consume. (...) Y, poco a poco, al final de la película mostraría las cloacas, y la basura que se arroja al océano. Temáticamente, el ciclo mostraría lo que la gente hace con las cosas buenas. El tema sería la podredumbre de la humanidad. Podrías rastrearlo a través de la ciudad entera, mirarlo todo, filmarlo todo, mostrarlo en su totalidad".[3]

Los paralelos homéricos le permiten a Joyce introducir el orden del relato en el desorden de la vida. Joyce toma los elementos del relato, es decir, la trama, la acción, el encadenamiento causal y la progresión dramática, prestadas de la *Odisea*. Si tenemos presente el poema homérico mientras leemos su novela, este segundo relato, este relato virtual, va estructurando y va guiando nuestra lectura del *Ulises*. Por sí mismo, el primer capítulo muestra a Stephen hablando con dos jóvenes de su edad, y no está muy claro hacia dónde va esta charla, qué está pasando entre Stephen y los otros dos. Leído en transparencia con la trama de la *Odisea*, el conflicto salta a la vista: Stephen está trabado en lucha con dos usurpadores que quieren quitarle lo que por derecho le pertenece.

Todo esto explica por qué Joyce eligió un relato clásico, y conocido por la mayoría de sus potenciales lectores, pero no por qué eligió en particular este. Por qué la *Odisea* y no la *Ilíada*, por qué la *Odisea* y no el *Nuevo Testamento*.

Frank Budgen, amigo de Joyce y autor de *James Joyce and the Making of "Ulysses"*, decidió apurarlo proponiéndole otros modelos. Le dijo: "¿Por qué no Cristo?". Joyce contesta: "Cristo era un soltero, no vivió nunca con una mujer. Seguramente vivir con una mujer es una de las cosas más difíciles que un hombre puede hacer, y Cristo nunca lo hizo". Budgen entonces propone a Fausto, y Joyce: "Fausto no tiene edad, no es un hombre. ¿Es un viejo o es un joven? Y su familia, y su hogar, ¿dónde están? No lo sabemos. Aparte no

3 Truffaut, F. *Hitchcock*. New York, Simon & Schuster, 1985.

© interZona
© Carlos Gamerro

puede ser completo porque nunca está solo, siempre está con Mefistófeles". El próximo candidato es Hamlet, y Joyce lo descarta con una sola frase: "Era solamente un hijo. Odiseo, en cambio, es hijo de Laertes, padre de Telémaco, esposo de Penélope, amante de Calipso, compañero de armas de todos los soldados griegos que pelearon en Troya, y rey de Ítaca".

Los esquemas

Joyce quería que el *Ulises*, aparte de ser una novela, fuera una suma de todos los saberes de su tiempo, y también de los saberes anteriores: una enciclopedia.

Una enciclopedia de colores, por ejemplo. Joyce le asigna un color a cada capítulo, y el libro entero completaría el espectro. A veces el color está presente como tal, a veces tiene un valor simbólico. En el caso del capítulo 1, los colores son oro y blanco, los colores de la Iglesia Católica y los de la sonrisa de Mulligan con sus dientes de oro. Mientras que en el capítulo 2, saber que el color es marrón no aporta demasiado, salvo porque en la oficina del señor Deasy todo es viejo y amarronado.

Una enciclopedia de artes y ciencias. El arte que rige el capítulo 1 es la teología y todo a lo largo del capítulo Mulligan lleva a cabo una parodia de la misa, una especie de misa bufa. El capítulo 2 está dedicado a la historia, y sobre ella discuten Stephen y el señor Deasy; el 3 a la filología, y en él Joyce explora la relación entre el inestable lenguaje y la proteica realidad.

Una enciclopedia de técnicas literarias. Al principio es muy claro. Para el capítulo 1, diálogo de 3 y 4 personas, narración y soliloquio (monólogo interior); para el 2, diálogo de dos personas, narración, soliloquio; el 3, soliloquio. Más adelante Joyce se aburre un poco de estas categorías tan descriptivas, y del capítulo 8 dice que está escrito en prosa peristáltica, un término menos habitual en la teoría literaria que en la medicina: la peristalsis es el movimiento involuntario de los intestinos.

También nos ofrece Joyce, en la columna "Órgano", una enciclopedia del cuerpo humano. Para los tres primeros capítulos Joyce sugirió "Telémaco todavía carece de cuerpo", y a partir del 4 empieza: 4, riñones, 5, piel, 6, corazón... El *Ulises* construye parte por parte un cuerpo humano completo. Es un cuerpo humano, no solamente en el sentido biológico, sino metafísico, pues Joyce está utilizando la antigua idea vigente en la Edad Media y el Re-

© interZona
© Carlos Gamerro

nacimiento de la correlación entre microcosmos y macrocosmos. El mundo era una ininterrumpida cadena de semejanzas tendida entre el mundo o macrocosmos y el cuerpo humano o microcosmos, que eran espejo el uno del otro. Por eso la astrología era considerada una ciencia exacta: lo que sucedía a nivel de los astros tenía una correlación directa con lo que sucedía a nivel del hombre. Esta correlación entre lo humano y lo cósmico va a desarrollarse a lo largo de la novela para culminar o florecer en uno de los últimos capítulos, el 17.

En otra columna Joyce apunta el sentido fundamental de cada capítulo. En el 1, por ejemplo, es *"El hijo desposeído en lucha"*. En el 2, *"La sabiduría del mundo antiguo"*.

Por último, el esquema Linati incluye una columna de símbolos, que para el capítulo 1 son "Hamlet, Irlanda, Stephen". Así podemos vincular la desposesión de Hamlet a la de Stephen y la de Irlanda colonizada. Cada una de estas situaciones o figuras ilumina y explica a la otra.

En el esquema Gilbert-Gorman, bajo el título *Correspondencias*, Joyce especificó un poco más los paralelismos. Y *Variantes respecto a Linati* son agregados y correcciones. E corresponde a "espacio", al lugar: Torre; *H* es la "hora", 8 de la mañana; *S*, "símbolo", el heredero; y *T*, "técnica": Narrativa (joven).

El día de *Ulises*

El *Ulises* transcurre entero en un solo día, el 16 de junio de 1904. En este 16 de junio vamos asistiendo hora por hora, minuto por minuto, a *todo* lo que los personajes perciben, hacen, sienten y piensan. Se supone que leer el *Ulises* de corrido lleva también 24 horas, o sea que estaría escrito en tiempo real (aunque, estrictamente, la acción de *Ulises* sucede entre las ocho de la mañana del 16 y aproximadamente las cuatro del 17, serían unas veinte horas). La medida del día funciona, por un lado, como metonimia, en la formulación de Borges en su poema "James Joyce":

Entre el alba y la noche está la historia
universal. Desde la noche veo
a mis pies los caminos del hebreo,
Cartago aniquilada, Infierno y Gloria.

© interZona
© Carlos Gamerro

El día, por otra parte, es la mínima unidad donde coinciden el tiempo cultural y el tiempo natural (el minuto, la hora, la semana son, en cambio, puramente convencionales). Una hora hubiera resultado poco (si bien Juan José Saer resuelve en 55 minutos su novela *Glosa*) y una semana (nuevamente Saer, en *La grande*), demasiado, porque no se puede contar sin elipsis todo lo que sucede en una semana.

El *Ulises*, novela autobiográfica

Suele decirse que muchas claves del *Ulises* se encuentran en la biografía del propio Joyce, y que es necesario conocerla para leer la novela. Es verdad que el personaje de Stephen Dedalus está modelado sobre Joyce (aunque en algunos aspectos es un compuesto de "Jim" y su hermano Stanislaus, que en las novelas apenas aparece), y que en gran medida su biografía coincide con la del autor, pero eso no lo convierte en su alter ego o portavoz. Mucho se ha dicho sobre la distancia irónica con que Joyce presenta a Stephen en el *Retrato del artista adolescente*, distancia que algunos interpretan como la de un Joyce maduro contemplando sus locuras (o más bien su excesiva seriedad) de juventud. Esta distancia reaparecería en el *Ulises*, no ya como la distancia entre narrador y personaje, sino como la distancia entre dos personajes: Bloom (Joyce maduro) y Stephen (Joyce juvenil). Y Molly estaría basada en Nora Barnacle, mujer de Joyce (y es verdad que la sintaxis de su monólogo se parece a la de las cartas de Nora, que no prestaba mucha atención a los signos de puntuación).

Pero la verdad es que conocer la biografía del autor no aporta demasiado a la lectura de *Ulises* y a veces incluso puede resultar contraproducente. Joyce utiliza o "toma prestados" los datos de su biografía para componer el personaje de Stephen, pero cuando la ficción pide otra cosa, los modifica. En el primer capítulo, por ejemplo, Stephen convive en la torre Martello con Mulligan y Haines, y aunque paga el alquiler, al final lo echan, lo cual motiva que la última palabra del capítulo, y también de su monólogo interior, sea "usurpador". Pero si uno lee la biografía, se entera de que Joyce, en aquella época, como en cualquier otra, no tenía un peso, y el alquiler lo pagaba Mulligan. Y si el alquiler lo paga el otro, la presentación de Stephen como príncipe desheredado, en analogía con Telémaco y Hamlet, se nos cae a pedazos.

Otra discrepancia fundamental, quizá la más importante, es que el 16 de junio es el día en que Joyce sale por primera vez con Nora Barnacle (no el día

© interZona
© Carlos Gamerro

que la conoce, que fue el 10), quien sería su esposa y compañera de toda la vida. Y ese día Joyce sale de una situación en la cual se sentía absolutamente desamparado y perdido, y consigue lo que le faltaba, un apoyo emocional y espiritual para poder irse definitivamente de Irlanda. Pero en el *Ulises* no hay, ese 16 de junio, ninguna chica para Stephen; Joyce reemplaza su propio encuentro con Nora por el encuentro entre Stephen y Bloom.

Pocos días después tuvo lugar otro episodio de interés. Joyce estaba siguiendo a una chica por las calles de Dublín, sin sospechar que iba al encuentro de su novio, quien dejó a Joyce tirado en el piso y bastante golpeado. Hasta acá, la parte documentada del episodio. Richard Ellmann, el biógrafo de Joyce, agrega como versión no confirmada que un hombre llamado Alfred Hunter, que Joyce apenas conocía, lo habría ayudado a levantarse y llevado a su casa. De Hunter se decía que era judío y que su esposa le era infiel, dos características que habrían pasado a su contraparte ficcional, Leopold Bloom. Si todo esto es cierto, es fácil ver cómo Joyce tomaría este episodio por una de esas epifanías o revelaciones profanas a las que era tan adepto: en un momento en que todos, incluso su familia y sus amigos más cercanos, lo habían abandonado o traicionado, un extraño, salido de la nada, lo ayudaba a levantarse de su "segunda caída". Y si bien Joyce hace transcurrir su Bloomsday el 16 de junio, día en que sale con Nora, el momento climático del *Ulises* es aquel en el que Stephen, tras ser golpeado por un soldado inglés que lo acusa de ofender a una "dama", es asistido por Bloom, quien lo saca del embrollo y con exquisita cortesía lo lleva a su casa y le ofrece quedarse.

Dublineses - Retrato del artista adolescente

Dublineses, el *Retrato del artista adolescente* y *Ulises* tienen una cierta continuidad, son todos relatos que transcurren en Dublín a fines del siglo XIX y principio del XX. Muchos de los personajes de *Dublineses* y el *Retrato* reaparecen en *Ulises*, y aparecen sin nueva presentación. En el capítulo 7 de *Ulises* entra Lenehan y uno ya lo conoce de "Dos galanes", ya sabe que es un chanta, que anda siempre corriendo detrás de alguien que le pague los tragos; en el capítulo 12 aparece Bob Doran y uno sabe que está huyendo de su esposa y de su suegra, que lo engancharon en "La casa de huéspedes". Los otros relatos de *Dublineses* que aportan personajes a *Ulises* son "Día de la hiedra en el comité", "Una nubecilla", y sobre todo "A mayor gracia de Dios", pero

© interZona
© Carlos Gamerro

también hay menciones de personajes y situaciones de "Una madre", "Un triste caso", y por supuesto "Los muertos".

El *Retrato* es más relevante aún, porque cuenta la historia de Stephen, desde la temprana infancia hasta el momento que decide dejar Irlanda e irse a París. Y al comienzo del *Ulises*, en el primer capítulo, encontramos a Stephen de vuelta en Dublín. Entre el final del Retrato y el comienzo de *Ulises* transcurren algunos meses, menos de un año. Fundamentalmente el *Retrato* cuenta la decadencia de la familia Dedalus, que de una posición más o menos acomodada pasa a estar en la ruina; cuenta también –sobre todo– la relación de Stephen con la Iglesia. Lo que se cuenta en el *Retrato* es el desarrollo del alma, su concepción, su gestación y su nacimiento. El proceso personal de Stephen para liberarse del influjo de la Iglesia Católica y para renegar de su religión.

Dublín

"Si Dublín desapareciera de la faz de la tierra", se jactó Joyce alguna vez, "podría reconstruirse entera a partir de las páginas de mi novela". Y no le faltaba razón. En su representación de Dublín el *Ulises* no es meramente realista, sino real: si Joyce coloca una determinada casa, o negocio, o árbol en la novela, es porque allí estaba. Además de su memoria prodigiosa, se la pasaba escribiendo a parientes y amigos para corroborar la exactitud de sus descripciones. En el capítulo 10 seguimos a varios personajes en sus desplazamientos por la ciudad, y los lectores que se han tomado el trabajo de repetir sus recorridos han podido comprobar que sus tiempos coinciden al minuto con los de la ficción (Joyce escribió este capítulo con un mapa de Dublín y un cronómetro). De hecho *Ulises* provoca, como pocas novelas, la necesidad imperiosa de ir a la ciudad y recorrerla y ver cada uno de los lugares donde transcurre. Hay muchas guías del *Ulises* para recorrer la ciudad y muchos tours (una parte de Dublín vive de la llamada *"Joyce industry"*, especialmente los 16 de junio, cuando la ciudad es tomada por asalto por fanáticos dispuestos a repetir todos los recorridos de la ficción). Como además la ciudad no ha cambiado mucho en los últimos cien años, uno puede recorrer las mismas calles, encontrarse con los mismos edificios, incluso los mismos negocios con sus nombres (la farmacia de Sweny, la funeraria de Nichols). Y en algunos puntos se han colocado placas de bronce con la cita de *Ulises* que corresponde al lugar, o sea que la ciudad misma se convirtió en un libro. *Ulises* está

© interZona
© Carlos Gamerro

basado en Dublín y Dublín está basada en el *Ulises*, y algunos lugares han cambiado debido a la novela: el pub de Larry O'Rourke que aparece en el capítulo 4 se llama *James Joyce Lounge*; en el pub de *Davy Byrne*, donde transcurre una parte del capítulo 8, estaba en exhibición, hasta hace poco, como en un santuario, la puerta de la (ya demolida) casa de Bloom.

Y en ese sentido es sorprendente enterarse de que Joyce realizó esta minuciosa reconstrucción verbal de Dublín desde el exilio, sin volver ni siquiera una sola vez. Sorprendente, claro, desde el punto de vista práctico u operativo. Desde el punto de vista emotivo, en cambio, es perfectamente lógico: sólo se reconstruye con semejante obsesividad lo que se ha perdido para siempre. La Dublín de Joyce se parece en eso a La Habana de Cabrera Infante, quizás el más joyceano de los autores latinoamericanos, cuyas novelas *Tres tristes tigres* y *La Habana para un Infante difunto* son, como el *Ulises*, el retrato minucioso de una ciudad querida y perdida para siempre –con la diferencia de que Joyce no quería volver y Cabrera Infante no podía.

Irlanda

En 1904 Irlanda era una colonia inglesa, gobernada por un virrey, y los derechos políticos y civiles de la población católica estaban severamente restringidos. Irlanda recién adquiere la independencia a comienzos de 1920 después de una serie de revueltas armadas y una guerra civil.

Irlanda era y es un país fervientemente católico, salvo en el norte que es fervientemente protestante, y eso ha enriquecido de problemas su historia. Uno de ellos es que la lucha por la Independencia estuvo, a partir de la Reforma, necesariamente asociada a la religión. Es decir, todos los conflictos políticos eran a la vez conflictos religiosos, lo cual los vuelve mucho más violentos y a la vez irresolubles, porque la fe es menos negociable que la política. Si bien hubo muchos patriotas de origen protestante, para la mayoría de la población ser irlandés y ser católico era una sola cosa. Joyce fue educado por los jesuitas, que suelen jactarse de marcar el alma de un niño para siempre, y así fue: una de las mejores definiciones de Stephen es la que da Mulligan en el primer capítulo: **Tienes la condenada veta jesuita sólo que está inyectada al revés**. Y Joyce llegaría a la conclusión de que la Iglesia Católica, lejos de ser una aliada del pueblo en su lucha contra el Imperio, era otro factor de dominación. Por eso Stephen en el capítulo 1 dice al inglés Haines que es

© interZona
© Carlos Gamerro

el servidor de dos amos: el Imperio Británico y la Iglesia Católica romana. Antes que el cuerpo, había que liberar el alma de Irlanda. Y quien la tenía sujeta era la Iglesia de Roma.

El monólogo interior

Si bien el monólogo interior, o sea la representación literaria del pensamiento, existe en la literatura al menos desde Homero, hasta Joyce su forma se parecía mucho a la del lenguaje hablado. En la *Ilíada* frecuentemente escuchamos pensar a los personajes; tenemos, por ejemplo, el monólogo interior de Héctor frente a Aquiles, donde se pregunta qué hacer, si pedirle perdón o matarlo. Pero los personajes de Homero piensan como hablan, y el monólogo interior no se diferencia, en su forma, del lenguaje hablado. En Shakespeare, en cambio, puede verse una evolución de una forma de monólogo hablado a una forma más cercana al fluir de la conciencia. Ricardo III, por ejemplo, en sus monólogos no está solo, nos habla a nosotros. En cambio si pasamos a los monólogos de *Hamlet* o *Macbeth*, las oraciones son más breves, hay saltos de continuidad, hay asociaciones mucho más azarosas, porque Shakespeare se está acercando a la representación verbal del pensamiento.

Se habla siempre, tanto en literatura como en lingüística, de dos formas fundamentales de ser del lenguaje: la lengua oral y la escrita. A partir de Joyce y, en cierta medida, a partir de Freud, se tomó conciencia de que hay una tercera forma del lenguaje, que es el lenguaje interior, el lenguaje de la mente. Tanto el lenguaje escrito como el hablado son lenguajes de comunicación y, por lo tanto, tienen que ser explícitos, porque estamos comunicándonos con otro para el cual no valen los sobreentendidos, salvo que sean compartidos. En el último capítulo del *Ulises*, en el monólogo de Molly Bloom, Molly continuamente dice: "él", "él", "él", y no se sabe de quién está hablando. Hay como cinco hombres distintos en su cabeza y a todos se refiere por "él". Si Molly estuviera escribiendo, o hablando con alguien, diría los nombres, pero ella está pensando y tiene la imagen mental de quién es cada uno, ¿por qué ponerles nombres?

Por supuesto que en la representación literaria todas las formas del uso del lenguaje están estilizadas. Joyce, cuando decide transcribir el lenguaje interior, el lenguaje del pensamiento, sabe que tiene que encontrar una forma, porque así como cuando uno cuenta un sueño le da una forma narrativa,

© interZona
© Carlos Gamerro

una secuencia, una coherencia que no tuvo la experiencia onírica, al tratar de percibir y de escuchar el pensamiento, lo estamos convirtiendo en un lenguaje más comunicativo. La representación de los procesos asociativos de la mente, de la lógica del lenguaje mental, puede encontrarse en Freud, y aun antes, en Poe –por ejemplo en "Los crímenes de la calle Morgue"–, pero la innovación fundamental de Joyce es la de transcribir directamente el lenguaje de la mente. Él afirmaba haberse inspirado en una novela del francés Édouard Dujardin, titulada *Les Lauriers sont coupés* (1889), novela que hoy recordamos solamente por ese comentario de Joyce. La novela le enseñó, como tantas veces sucede en literatura y en cualquier otro aspecto de la vida, más por sus errores que por sus aciertos. El error de Dujardin fue que se planteó contar *todo* en monólogo interior. Pero no todo el contenido de la mente es verbal: si yo me estoy acercando a la esquina y veo que viene un auto, meramente *camino* a la esquina, *veo* el auto, sin que pasen por mi mente las palabras "me estoy acercando a la esquina. Uy, viene un auto". La primera conclusión que saca Joyce, entonces, es que si el personaje está moviéndose por el mundo, caminando por la calle, preparando el desayuno, no se puede contar todo eso a través del monólogo interior. Se necesita también al narrador. Joyce se dio cuenta de que prácticamente la única circunstancia en que se puede usar un monólogo interior puro es cuando el personaje está acostado, con los ojos cerrados, sin hacer nada. Así está escrito el último capítulo, el monólogo de Molly Bloom, que es el único monólogo interior puro, sin narración ni diálogo.

Al hablar de monólogo interior, quizá por influencia de Freud, se tiende a reducirlo al proceso de asociación de ideas, de cómo una idea, una imagen, una palabra, lleva a otra, y así es en el caso de Molly. Pero para un personaje que está interactuando con el medio, la cadena fundamental no es necesariamente la de asociación de ideas, sino una especie de incesante ida y vuelta entre la mente y el mundo exterior. El monólogo interior sigue un curso dictado por la asociación de ideas, pero este curso es constantemente modificado por los datos de la percepción.

En los primeros capítulos, los monólogos interiores corresponden a los protagonistas, Stephen o Bloom. Recién en el capítulo 10 Joyce decide entrar en la mente de otros personajes. Pero Stephen, Bloom y, en el capítulo final, Molly son las tres "conciencias centrales" de *Ulises*.

La interacción entre monólogo interior y percepción explica en parte por qué Joyce no separa el monólogo interior de la narración mediante comillas o

© interZona
© Carlos Gamerro

bastardillas. Eso haría las cosas más fáciles para el lector, sin duda, pero sería bastardear la representación de su objeto, porque a veces la línea divisoria entre percepciones sensoriales y formaciones verbales es muy difícil de trazar. De hecho algunos han criticado el monólogo interior de Joyce, entre ellos Nabokov, que afirma: "No pensamos en palabras, sino en sombras de palabras. El único error de James Joyce, en esos maravillosos soliloquios mentales suyos, es la excesiva corporización verbal que otorga al pensamiento".[4] Si pudiera colocarse un grabador a la mente, el resultado sería muy distinto del monólogo interior joyceano, así como una conversación grabada es muy distinta de cualquier diálogo escrito. El monólogo interior también es una convención, es una forma literaria que Joyce inventa y después otros seguirán y desarrollarán.

Las formas del monólogo interior varían constantemente con relación a quién esté pensando. Los monólogos interiores de los diferentes personajes tienen diferentes ritmos. Los de Stephen son mucho más discursivos, intelectuales, tienen una tendencia a estar más aislados del contexto. Los de Bloom son más telegráficos, porque Bloom es un perceptor más que un pensador. Nunca pierde de vista lo que está pasando a su alrededor, y en sus monólogos hay más interacción entre el adentro y el afuera.

4 Nabokov, V. *Strong Opinions*. New York, Vintage, 1990, p. 30

© interZona
© Carlos Gamerro

¿Disfrutaste el libro que comenzaste a leer?
Podés adquirirlo en www.interzonaeditora.com y en cientos de librerías.

Gracias por apoyar con tu lectura y recomendaciones este proyecto editorial.

interZona es una editorial literaria independiente fundada en Buenos Aires en 2002 que se ha convertido en uno de los espacios de publicación más innovadores y reconocidos de Latinoamérica por la diversidad de autores y de títulos que publica.

En **interZona** verán reunidos a escritores noveles con otros ya consagrados; a los de habla hispana con los de otras lenguas; a los poetas con los ensayistas, los dramaturgos y los novelistas; en suma, a todos aquellos que hacen posible una conversación de voces múltiples, desprejuiciada, vivaz, arriesgada, pero siempre orientada por el estilo y la marca de calidad con la que intentamos perfilar nuestra línea editorial.

© interZona
© Carlos Gamerro

INTERZONA