

JAMES JOYCE Y LAS VACILACIONES DEL SENTIDO

Ulises supone un punto de ruptura radical e inédito porque implica la destrucción de las relaciones objetivas dictadas por la tradición cultural.

RAYCO GONZÁLEZ

“He was a man, take him for all in all”.

W. Shakespeare, *Hamlet*.

Al publicar su *Ulises*, James Joyce logra llevar a puerto una de sus grandes ambiciones. En cierta sintonía con el momento de mayor explosión de vanguardias artísticas en la historia, Joyce no aspiraba a entrar dentro de la categoría del “clasicismo”, sino más bien realizar una obra que –como afirma Anthony Burgess en *Here Comes Everybody: An Introduction to James Joyce* (1965)– contuviese dentro de sí todo lo “clásico”.

Ulises fue pensado por Joyce como una especie de *summa* de todo el universo, un aspecto que se anunciaba ya en obras precedentes. En *Retrato del joven artista* (1916) se nos dice que en la guarda del

libro de Geografía de Stephen Dedalus –sosas ficticio del propio Joyce que reaparecerá nuevamente en *Ulises*– está escrito:

Stephen Dedalus / Clase elemental / Clongowes Wood College / Salins
/ Condado de Kildare / Irlanda / Europa / El Mundo / El Universo

Esta ambición no puede considerarse nueva, ya que está presente, explícita o implícitamente, en muchas obras del pasado, empezando por los ciclos mitológicos. Pero, en cualquier caso, la novedad del proyecto estético de Joyce reside en las formas expresivas utilizadas en el *Ulises*, especialmente las técnicas literarias del “flujo de la conciencia” (*stream of consciousness*) y de la polifonía. Dos fórmulas que Joyce, por otra parte, lleva a un paroxismo irrepetible y que son, en última instancia, las dos características que hacen de esta novela un monumento de la literatura universal. Un monumento no exento de grandes polémicas y discusiones, porque, en su recepción, sigue reapareciendo el mismo juicio. A saber: la sisífica dificultad de comprensión del *Ulises*.

Curiosamente, esta etiqueta de supuesta “ilegibilidad” no se atribuye a otras obras de la literatura que, a priori, podrían colocar dentro de la misma categoría, como *Divina comedia*, *Fausto*, *La tierra baldía*, *Berlín Alexanderplatz* y *Cien años de soledad*, si se me permite una lista heteróclita de ejemplos. Ahora bien, pocas obras han estado tan sometidas a la controversia tanto de importantes literatos como de críticos y académicos. ¿Cuál es la causa de esta circunstancia?

Si tuviera que elegir una entre otras posibles causa, yo apostaría por esta: *Ulises* supone un punto de ruptura radical e inédito porque implica la destrucción de las relaciones objetivas dictadas por la tradición cultural. Aunque parezca paradójico, con su declaración programática de encajar en una misma novela la comunidad humana y la historia completa de la cultura, Joyce liquida la cultura misma. Aludiendo a este efecto destructivo, el propio autor llegó incluso a afirmar en otra epístola: cada episodio de *Ulises* “deja tras de sí un campo arrasado de fuego. Desde que escribí el de las “Sirenas” me resulta imposible escuchar música de cualquier tipo”. Y, como afirma

Umberto Eco (*Las poéticas de Joyce*, 1966), “esta operación no se lleva a cabo sobre las cosas: se realiza en el lenguaje, con el lenguaje y sobre el lenguaje”. Como nos dice también Burgess, el lenguaje, adquiriendo el rol protagonista por primera vez en la historia de la literatura, es en *Ulises* una totalidad en la que cabe la totalidad. *All in all*.

En este sentido, un aspecto desterrado de los debates es su valor como centro de gravedad de teorías sociológicas, lingüísticas y semióticas. Tal vez esto sea así porque la tendencia general ha sido la de priorizar las exégesis de corte filológico, centrándose en el valor para las experimentaciones literarias posteriores, tanto del propio autor como de otros escritores”. Y, no obstante, la dimensión extra-literaria de *Ulises* es incuestionable. Tomemos como punto de partida una consideración que hace Burgess:

“We hear Joyce’s interior monologues in the ‘think-tape’ of television plays [...], even hear something of this word-play in radio shows.”

Cuando Burgess escribe, el ambiente mediático estaba completamente dominado por la radio, la televisión y el cine. Con el *Ulises* se está manifestando un paso al *homo mass-mediaticus*, que privilegia el oído frente a la vista, adentrándonos, de este modo, en una nueva cultura oral, como afirmaba Walter J. Ong. La fina apreciación de Burgess sigue manteniendo toda su vigencia hoy. Lo que aquí propongo, es una interpretación del *Ulises* como fulcro de teorías y métodos de las ciencias sociales, a partir de los que se han realizado importantes indagaciones y desarrollos. Quizás antes que muchos otros atributos literarios, esto es lo que, en mi opinión, ha granjeado a *Ulises* una inesperada fortuna crítica y cultural. Mi apuesta, arriesgada, la espero ganar exponiendo, a continuación, dos ejemplos particulares.

Cosmovisiones en tensión

Umberto Eco comenzó a ser realmente conocido cuando en 1962 publica *Obra abierta*, cuyo subtítulo en la edición original tenía ya un valor programático claro: *Forma e indeterminación en las poéticas*

contemporáneas. En realidad, el libro está compuesto por una serie de ensayos coherentemente organizados que Eco había publicado en años precedentes, donde se percibe claramente su experiencia en la Rai a finales de los años cincuenta. Allí coincide con Luciano Berio, entonces director del Studio di Fonologia. Berio, Cathy Berberian y Eco realizaron varios trabajos sobre Joyce en aquellos años. Los dos primeros adaptarán en 1958 el capítulo más musical del *Ulises*, “Las Sirenas” (II), en una pieza musical intitulada *Omaggio a Joyce*. Por su parte, Eco incluye una segunda parte en *Obra abierta*, donde aplica el concepto de “obra abierta” a un caso concreto: “Las poéticas de Joyce”. En 1966, a sugerencia de su editor, se publicará por separado.

Pero, ¿qué es “obra abierta”? Eco recordó siempre la gran confusión que creó el concepto, hasta el punto de recibir peticiones de muchos artistas en aquellos años para que diagnosticara si sus obras eran abiertas o no. Eco intentó subsanar insistentemente tal error conceptual, aunque no siempre con el resultado deseado. Lo primero que hay que aclarar es que no es una categoría crítica, como ocurre, por ejemplo, con un género literario o artístico al que se pueden adscribir obras concretas. “Obra abierta” se refiere a una forma común de la creación artística de cualquier tiempo histórico, es un modelo abstracto e hipotético que identifica una forma a partir del análisis de diferentes obras literarias, pictóricas, arquitectónicas, etc. Esta forma corresponde a una ambigüedad interpretativa fundamental de los textos artísticos. De aquí provienen los conceptos del subtítulo “forma” e “indeterminación”.

En el caso de las obras artísticas contemporáneas, Eco observa que la forma dominante integra en sus programas operativos determinadas sugerencias provocadas por los cambios en la esfera científica y que él coloca bajo el concepto de “indeterminación”, agrupando así cambios radicales observados en la ciencia. El campo del arte elabora modelos donde la ambigüedad de relación entre los elementos expresivos adquiere un valor positivo. Con esto, Eco identifica el modo en que el arte contemporáneo intentaba encontrar una solución a la crisis epistemológica generada por los nuevos paradigmas científicos. Las imágenes del mundo que numerosas obras de la primera mitad

del siglo XX nos ofrecen, constituyen un nuevo nuevo modo de ver, de sentir, de comprender y de aceptar un universo en el que las relaciones tradicionales se han hecho añicos.

Este último elemento constituye un rasgo fundamental de la “poética” joyceana. Eco no entiende la poética como un sistema de reglas constrictivo o norma “absoluta”, sino como el proyecto de obra que el artista se propone. *Ulises* es, en este sentido, una obra abierta porque Joyce ha sabido conciliar dos poéticas extrañas: paradójicamente, se superponen un orden clásico y escolástico y un mundo del desorden “científico” mediante una forma que revela sorprendentes afinidades con las visiones de la nueva ciencia. Joyce logró armonizar las recientes adquisiciones científicas de su época con el desarrollo de las vanguardias artísticas. La novela deviene así un territorio laberíntico, donde las sugerencias interpretativas poseen más de un resultado, pueden remitir al modelo de la trinidad cristiana, al consabido paralelismo homérico, a elementos clave menores que aparecen en puntos estratégicos del texto, sin que exista nunca una regla unívoca e indefinida que nos diga cómo interpretarlos. Nos podemos mover en varias direcciones.

Es ejemplar aquí el capítulo 10, “Wandering Rocks”, donde se representa un mismo suceso desde la perspectiva de dieciocho puntos de vista distintos, separados en dieciocho párrafos diferentes, que replica el número de capítulos del libro. Si *Ulises* perteneciese a la cultura medieval, el dieciocho adquiriría el valor de clave numérica con un significado simbólico, como Dante hizo en la *Comedia*, dividida a partir de múltiplos del número tres, cifra y emblema de la perfección de lo creado, el cosmos. Eco compara el uso joyceano del número y de otras formas con la bóveda de crucería, que hoy vemos como elemento puramente estético cuando son, en realidad, la huella del proceso de construcción. Esto mismo ocurre con el modelo de la *Odisea*, que sirve para dar un orden al inmenso material usado, pero que posteriormente Joyce “cancela” en la obra definitiva. Este capítulo refleja perfectamente el modo en que *Ulises* se presenta formalmente tanto a la manera de un enorme tratado de física como, paradójicamente, a la manera de una *Summa Theologiae* escolástica, al hacer uso de conceptos propios de

la física griega antigua. En otras palabras, Joyce sería capaz de hablar del *quantum* de energía aludiendo a la *dynamis* aristotélica.

En estas ambigüedad y precariedad interpretativas joyceanas, Eco identifica las contradicciones de toda una cultura. Aquí es donde desarrolla más claramente una mirada semiótica, observando en la estructura misma de un texto singular la totalidad de una cultura como tendencia de la época en la que aquel se inscribe. Y Joyce sirvió a Eco para inspirar y desarrollar una pieza fundamental de su teoría semiótica: la oposición entre los conceptos de diccionario y de enciclopedia. Ambas nociones no son categorías críticas, sino modelos hipotéticos que identifican cómo se organizan los universos semánticos de una cultura. El diccionario es un modelo semejante al código, un mecanismo regulado de equivalencias y correspondencias semánticas organizadas según acuerdos sociales, hábitos interpretativos de una comunidad o convenciones.

En cambio, la enciclopedia se asemeja a los juegos lingüísticos de Joyce, donde una figura retórica aparece como resorte fundamental: el retruécano. El retruécano es una especie de paranomasia que encasilla dos o más palabras por semejanza fonética o semántica. Pongamos un ejemplo. Se trata de un episodio del capítulo 5, cuyo paralelo homérico es “Los Lestrigones” donde, resumidamente, Ulises y sus compañeros caen presa de unos caníbales. Bloom se dirige hambriento al restaurante y piensa en las piernas de su mujer: *Molly looks out of plumb* (“Molly parece fuera de la vertical”). Joyce observa que había muchas maneras de formular el pensamiento, pero Bloom tiene la ocurrencia de *plumb* que sugiere *plum* (“ciruela”). La observación de Joyce es innecesaria, porque todo este capítulo rebosa de juegos onomatopéyicos y de retruécanos que giran en torno a la comida: por ejemplo, *plum* está ya evocado en un eslogan publicitario de paté de carne *Plumtree*. Todo este juego de alusiones recrea el modelo de la enciclopedia, según el cual nuestro universo semántico aparece como un repertorio virtual o ideal de saberes donde están todas las informaciones posibles generadas por una determinada cultura. Las conexiones entre los elementos ya no aparecen en forma de tablas de equivalencias o correspondencias, sino

en forma de un rizoma donde cada elemento puede conectarse con cualquier otro de manera directa.

Joyce propone un fragmento de este cosmos interpretativo ideal que es la enciclopedia. Joyce construye un crisol lingüístico para dominar el mundo. Joyce anticipó así un modelo teórico en una serie de juegos lingüísticos y poéticos, que permite el uso del flujo de la conciencia y de la polifonía como técnicas dominantes.

Una obra inestable

La libre asociación de ideas como mecanismo independiente. El gran descubrimiento de Joyce en su *Ulises* es, según Franco Moretti (*Modern Epic. The World System from Goethe to García Márquez*, 1996), la independencia adquirida por el flujo de la conciencia y por la polifonía. Ambas técnicas se emancipan de la trama narrativa. Joyce desliga el flujo de conciencia de cualquier valor en la narración. Se ha afirmado incluso que *Ulises* no es una narración sino un conjunto de hechos desordenados e inconexos sin hilo causal donde los detalles insignificantes generan una sensación de caos, *chaosmos* en palabras del autor. Este es un gesto de rebelión contra la idea clásica de novela “bien hecha”, donde el juicio subsistía en función de la trama, que explica cada hecho por su propia causa. Esto hace de *Ulises* una obra eminentemente inestable.

Moretti hace retrotraer el flujo de la conciencia al siglo XIX, donde su uso estaba siempre enmarcado y sometido por la trama narrativa. Un ejemplo muy ilustrativo lo ofrece *Anna Karenina* (1877): justo en el momento previo al *kernel* narrativo, a una bifurcación, Tolstoi representa el flujo de la conciencia de Anna, lleno de frases fragmentarias en la convulsión generada por una decisión: vivir sin Vronsky o suicidarse. El flujo de conciencia eleva la tensión narrativa en el momento preciso. Moretti muestra cómo Joyce extirpa esta técnica de cualquier función narrativa. Es normal que Carl Jung viera en *Ulises* el cuadro clínico de un esquizofrénico, ya que, dentro del flujo de las conciencias de sus personajes, las asociaciones de ideas aparecen más libres que nunca.

Pero Moretti observa algo más que hace de esta novela un monumento de la literatura. Porque la técnica del flujo de conciencia sirve

a Joyce para resolver una contradicción propia del hombre contemporáneo. Admitamos antes un elemento clave: el flujo de conciencia, herramienta ya desarrollada anteriormente, parece la técnica idónea donde representar la forma *mentis* del *homme blasé* que Georg Simmel identificaba con el nuevo ciudadano de la gran metrópolis contemporánea. Idónea, porque la libertad asociativa que permite esta técnica hace posible representar el delirante flujo de estímulos sensitivos a los que la gran ciudad somete al individuo. De hecho, Joyce mismo identificaba Dublín con la parálisis, algo que evoca este individuo entumecido y paralizado por el exceso de estímulos.

Pero Joyce no se queda en esto. Va más allá. Moretti insiste en la idea de “acumulación perezosa” de lugares comunes, pleonasmos banales y encuentros fortuitos que, en su aparente caos, regulan el discurso de *Ulises*. Moretti percibe que la polifonía de discursos institucionales –provenientes de la escuela, la Iglesia, la biblioteca, el periódico, el hospital– hace que los elementos dispersos adquieran orden y jerarquía. La conciencia se ve atiborrada de discursos de otros, convirtiendo *Ulises* en un campo de fuerza donde conviven en tensión el lenguaje del individuo y los lenguajes de una sociedad. Más que de una interacción, Moretti habla de una polarización: “un conflicto productivo de elementos contradictorios”. Así resuelve *Ulises* un conflicto, del que participamos en la sociedad contemporánea saturada de voces ajenas, entre la estandarización de la producción y de los discursos y la anomia discrepante de los deseos que deben colmarse mediante el consumo. Esta solución joyceana sigue interpeándonos como monumento de la literatura.

Así pues, desde una perspectiva puramente discursiva, no es casual que *Ulises*, en sus vacilaciones, termine con una expresión de deseo: ‘Y dije sí quiero Sí. ☺’

RAYCO GONZÁLEZ ES PROFESOR EN LA FACULTAD DE HUMANIDADES Y COMUNICACIÓN DE LA UNIVERSIDAD DE BURGOS. COLABORA EN MEDIOS COMO CTXT EN ESPAÑA Y *THE BLIZZARD* EN EL REINO UNIDO. PREMIO PACO RABAL DE PERIODISMO CULTURAL, 2020.