

24.6



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

EL TIEMPO Y EL ESPACIO EN EL  
TERCER EPISODIO DEL ULISES

T E S I N A

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE  
LICENCIADO EN LETRAS MODERNAS  
(INGLESAS)

P R E S E N T A

LAURA OCHOA ZENTENO



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## YESIS-CON FALLAS-DE ORIGEN

El ojo y el oído, lo visible y lo audible, las nociones del tiempo y del espacio son, en el quehacer literario de Joyce, los puntos centrales del tercer episodio del Ulises. El correlato de este episodio en la Odissea es Proteo. Encontramos una estrecha relación entre ambos, esta relación evidentemente no se da a un nivel anecdótico simple, ni como un paralelismo burdo, sino que el escritor retoma algunos incidentes de la obra homérica para recrearlos dentro de un contexto propio, irlandés. El mundo de la percepción, de la aprehensión de objetos y experiencias son parte medular en el desarrollo del capítulo. Son los sentidos de la vista y el oído, ver y escuchar, las formas de conocimiento del personaje, Stephen Dedalus. Otro elemento importante en la estructura del episodio es la referencia a Aristóteles que, como es habitual en Joyce, se da de una manera velada. Las alusiones al filósofo griego incitan al lector a la búsqueda y es por esto que advertimos que Joyce maneja dos conceptos aristotélicos en el capítulo en cuestión. El primero está en relación con el ensayo On Sense and the Sensible<sup>1</sup> en donde se afirma que la vista es el sentido superior y el oído posibilita el desarrollo de la inteligencia. El tercer episodio del Ulises gira en torno a estos sentidos. Stephen, el artista en potencia, juega, oye,

<sup>1</sup>Aristotle, On Sense and the Sensible, trad. J.I. Beare, Great Books of the Western World, Vol. VIII, Encyclopaedia Britannica, Inc., 1952, p. 673.

El ojo y el oído, lo visible y lo audible, las nociones del tiempo y del espacio son, en el quehacer literario de Joyce, los puntos centrales del tercer episodio del Ulises. El correlato de este episodio en la Odissea es Proteo. Encontramos una estrecha relación entre ambos, esta relación evidentemente no se da a un nivel anecdótico simple, ni como un paralelismo burdo, sino que el escritor retoma algunos incidentes de la obra homérica para recrearlos dentro de un contexto propio, irlandés. El mundo de la percepción, de la aprehensión de objetos y experiencias son parte medular en el desarrollo del capítulo. Son los sentidos de la vista y el oído, ver y escuchar, las formas de conocimiento del personaje, Stephen Dedalus. Otro elemento importante en la estructura del episodio es la referencia a Aristóteles que, como es habitual en Joyce, se da de una manera velada. Las alusiones al filósofo griego incitan al lector a la búsqueda y es por esto que advertimos que Joyce maneja dos conceptos aristotélicos en el capítulo en cuestión. El primero está en relación con el ensayo On Sense and the Sensible<sup>1</sup> en donde se afirma que la vista es el sentido superior y el oído posibilita el desarrollo de la inteligencia. El tercer episodio del Ulises gira en torno a estos sentidos. Stephen, el artista en potencia, juega, oye,

<sup>1</sup>Aristotle, On Sense and the Sensible, trad. J.I. Beare, Great Books of the Western World, Vol. VIII, Encyclopedia Britannica, Inc., 1952, p. 673.

mira, percibe, imagina, experimenta con ellos, y así va conformando su sensibilidad artística. El segundo concepto aristotélico se refiere a la "simultaneidad" contenido en la Sicología. Estos puntos de referencia que trataremos a lo largo del trabajo, serán tomados en cuenta exclusivamente con el propósito de comprender más ampliamente el texto joyceano. Desde luego no se trata de encajonar a Joyce dentro de un marco conceptual filosófico, sino de entrever los paralelismos que advertimos con las consabidas modalidades joyceanas propias de un texto literario.

Ciertamente nos acercamos a un episodio complejo puesto que el mundo de la percepción en el que se mueve Deáalus adquiere diversos matices difíciles de aprehender.

En los dos primeros capítulos se presenta la técnica narrativa. Por un lado, encontramos un punto de vista en tercera persona, más distante y, por otro vemos a un narrador menos distante, ya sea intruso o que evalúa. Por último ocurren las constantes interferencias del monólogo interior de Stephen Deáalus. En el tercer episodio advertimos el mismo sistema, los modos narrativos se entremezclan; las descripciones, el mundo real contrapuesto al mundo imaginario se fusionan hasta formar una multiplicidad narrativa y un todo complejo y articulado.

Esta mezcla es posible ya que nuestro personaje transita de un ámbito sensible y abstracto a uno real y concreto.

"Proteo" abre con dos abstracciones conceptuales que van a regir el movimiento del capítulo: "la ineluctable modalidad de lo visible" y "la ineluctable modalidad de lo audible"<sup>2</sup>. Estos dos conceptos irán de la mano de dos términos claves para entender el desarrollo del episodio: el nacheinander y el nebeneinander. Como lo explican Gifford y Seidman, nacheinander significa "una cosa después de otra" y es "el modo en el que se aprehenden las experiencias auditivas, es decir, en el tiempo"<sup>3</sup>. En contraste, nebeneinander significa "una cosa junto a otra" y es "el modo en el que se aprehenden las experiencias visuales, es decir, en el espacio"<sup>4</sup>. ¿qué es el tiempo? ¿qué es el espacio? ¿Cómo los percibe el personaje? Estas son las interrogantes que se traslucen en la mente de Dedalus, el artista, quién paseando en Sandymount Strand trata de aprehender la realidad a través de los sentidos. Joyce intenta

<sup>2</sup>James Joyce, Ulises, trad. J. Salas Subirat, Colofón S.A., 1986, p. 36.

<sup>3</sup>Don Gifford with Robert J. Seidman, Notes for Joyce, New York, Dutton & Co., Inc., 1974, p. 33. "Nacheinander-German: 'one after another', the mode in which auditory experience is apprehended, i.e. in time". (Trad. L.O.).

<sup>4</sup>ibid., "Nebeneinander-German: 'side by side', the mode in which visual experience is apprehended, i.e., space". (Trad. L.O.).

plasmar estas interrogantes en su prosa poética materializar sus descubrimientos por medio del lenguaje. Junto con Stephen experimenta con las percepciones del ojo y del oído, el primero como escritor, el segundo como artista en potencia. La complejidad de este propósito obliga a Joyce a crear un personaje que oscila entre la esfera de lo conceptual y la esfera de lo narrativo, tomando como marco de referencia la playa de Sandymount, espacio físico en el que Stephen piensa, recuerda, oye y ve.

Con las consideraciones anteriores en mente encontramos dos niveles de reflexión para el desarrollo del tratamiento del tiempo y el espacio, a saber, uno externo y otro interno. Aquí están en juego la exterioridad del personaje, compuesta por la geografía, los estímulos, los objetos y el escenario de Sandymount, y la interioridad conformada por el recuerdo. Lo visible y lo audible, las reflexiones sobre la creación, las casas decadentes donde ha vivido Stephen, su familia materna, la religión, la muerte de la madre, París, el mar y la playa se suceden en el transcurrir del tiempo y ocurren en diferentes espacios.

La hora y la escena constituyen uno de los primeros elementos del tiempo y del espacio externos. El esquema de Stuart Gilbert<sup>5</sup> resulta una fuente útil a manera de guía pues

<sup>5</sup>Stuart Gilbert, James Joyce's Ulysses, New York, Vintage Books, 1955, p. 30. "Hour: 11:00 a.m. Scene: The Strand". (Trad. L.O.).

sitúa al "Proteo" como sigue: "Escenario: The Strand; Hora: 11:00 a.m.". El episodio inicia y termina en Sandymount, los límites del espacio geográfico son precisos. El tiempo transcurre en un lapso definido, entre las once y las doce del día, puesto que el siguiente capítulo, "Aeolo" comienza a las doce. Dedalus ha estado en la playa una hora. Sin embargo, la pregunta que aparece como necesaria es ¿de qué manera ha transcurrido el tiempo? Obviamente Stephen no ha permanecido inmóvil en una actitud contemplativa. Entonces, ¿en qué consiste la actividad? ¿cómo se plasma el movimiento en el espacio? y, por último, ¿cómo se da y qué significación tiene la progresión temporal?

Para contestar estas preguntas es necesario considerar que la primera parte del Ulises está compuesta por una tríada: "Telémaco", "Néstor" y "Proteo". Procedamos entonces a examinar los episodios anteriores y la manera cómo se vinculan. Es claro que los episodios se suceden coherentemente en cuanto a la temática y a los personajes. Sin embargo, lo que nos interesa puntualizar es la secuencia narrativa.

En la primera tríada del Ulises identificamos claramente tres modos narrativos: un narrador más distante, otro narrador menos distante y el monólogo interior de Stephen Dedalus. En relación a los dos primeros utilizamos y apoyamos nuestro



criterio con la terminología de Gerald Prince, autor que nos ha permitido aclararnos muchas interrogantes sobre la composición narrativa de los capítulos que estudiamos.

En el primer capítulo de Narratology: the form and functioning of narrative, "Narrating"<sup>6</sup>, Prince identifica a los narradores con un menor o mayor grado de distancia hacia los sucesos y personajes narrados. En un grado menor de distancia el narrador se concibe como más o menos en una posición de intruso hasta llegar a ser lo que Prince llama un narrador que evalúa. Estas apreciaciones revelan que los narradores indican una actitud, un conocimiento, una interpretación, o bien una evaluación sobre los sucesos y los personajes narrados. Lo que es fundamental es que el lector es afectado por las apreciaciones intelectuales o subjetivas del narrador. Los grados de distancia tienen que ver con una objetividad o con una subjetividad de los narradores, que al funcionar como intrusos o evaluadores, provocan que el lector elabore sus propios juicios también.

Con las consideraciones anteriores en mente pasemos al análisis de los modos narrativos en "Telémaco", "Néstor" y "Proteo".

<sup>6</sup>Gerald Prince, Narratology: form and functioning of narrative, New York, Mouton, 1982, p. 7-13.

De acuerdo con Prince, en los tres primeros episodios encontramos al narrador más distante cuyas intervenciones son claras, directas, concisas, que ofrecen descripciones que tienen que ver con los movimientos de los personajes. Observemos algunos ejemplos del primer episodio: "Stephen stood up and went over to the parapet"; "Buck Mulligan swung round on his heel"; "Haines stood at the doorway, looking out"; "Haines sat down to pour out the tea"; "Stephen turned away". Citamos ahora algunos ejemplos en "Néstor": "His hand turned the page over"; "He held out his copybook"; "Stephen touched the edges of the book"; "He came to the table, pinning together his sheets"; "Stephen stood up"; "Mr. Deasy shook his head". Notamos que en todos los ejemplos citados las frases son cortas, hay una clara economía en el lenguaje; en unas cuantas palabras se expresa lo que hacen los personajes: se paran, caminan, se sientan etc. Por último, el narrador más distante se expresa en un orden sintáctico, no hay alteraciones en los enunciados. Debemos notar también que ya desde un primer momento el narrador más distante tiende a utilizar un lenguaje musical. Constantemente se repiten sonidos vocales o consonantes, esta característica se acentúa en el narrador más distante en el tercer episodio, como lo veremos más adelante. En los dos primeros episodios el narrador más distante es de fácil identificación por las particularidades que anotamos. En "Proteo" notamos también la compresión y econo-

mía del lenguaje, la recurrencia en la repetición de los sonidos tanto vocales como consonantes, ofreciendo ritmo y musicalidad a la palabra. Sin embargo, en "Proteo", advertimos que las imágenes visuales van cargadas de repeticiones sonoras, así, una imagen meramente visual que nos indica el movimiento del personaje, se torna auditiva, se juxtaponen lo visual y lo auditivo, el tiempo y el espacio. El elemento clave del narrador más distante es la coincidencia de los sentidos. "Stephen closed his eyes to hear his boots crush crackling wrack and shells"; "He turned northeast and crossed the firmer sands towards the Pigeon-house"; "He halted"; "He lifted his feet up from the suck and turned back to the mole of boulders". Sabemos, a manera de dato biográfico, que Joyce, en una carta dirigida a su hermano Stanislaus (8 de febrero de 1903), escribe lo siguiente: "Me siento muy intelectual en estos días y hasta el copete de la Sicología de Aristóteles"<sup>7</sup>. lo que nos interesa de este dato es que yendo a la fuente directa advertimos que

<sup>7</sup>Richard Ellmann, Selected Letters of James Joyce, New York, The Viking Press, 1975, p.13. "I am feeling very intellectual these times and up to my eyes in Aristotle's Psychology". (Trad.L.O.).

Aristóteles propone lo siguiente:

"Los sentidos perciben los objetos especiales de cada uno accidentalmente, no porque sean los mismos, sino porque todos son una unidad cuando hay una sensación simultánea en cuanto a la misma cosa".<sup>8</sup>

Es decir, que una cosa puede ser percibida al mismo tiempo por los sentidos diferentes. Joyce entonces retoma este concepto aristotélico pero su tratamiento está dentro de un plano diferente, literario, haciendo diferentes combinaciones en el lenguaje utilizando ojo y oído a través del narrador más distante. Es a través de éste que las imágenes son visuales y auditivas y se perciben tanto en el tiempo como en el espacio. La modalidad joyceana viene a ser la insistencia en el principio del movimiento que concilia las dos nociones.

Toca ahora el análisis del segundo modo narrativo, es decir, el narrador menos distante. En su modalidad de intruso, sistemáticamente ocurre el comentario, la actitud o la interpretación hacia sucesos o hacia los personajes narrados. Veámos algunos ejemplos representativos en "Telémaco":

<sup>8</sup>The Philosophy of Aristotle, trans. A.E. Wardman & J.L. Creed, Mentor Books. 1963, p. 262. "The senses perceive each other's special objects accidentally, not by virtue of their being themselves, but by virtue of their being a unity when there is a simultaneous sensation with regard to the same thing". (Trad. L.O.).

"Buck Mulligan peeped an instant under the mirror and then covered the bowl smartly"; "He skipped the gurest and looked gravely at his watcher, gathering about his legs the loose folds of his gown"; "He shook his constraint from him nervously"; "Stephen, shielding the gaping wounds which the words had left in his heart, said very coldly"; "Stephen listened in scornful silence". Advertimos en los ejemplos que hemos escogido que las frases son más largas y descriptivas, sabemos además, lo que sienten los personajes. Notamos que estas descripciones son más exactas por la fuerza del lenguaje; adverbios y adjetivos están escogidos cuidadosamente. El narrador menos distante en su carácter de intruso contrasta a dos de los personajes que aparecen en el episodio de la Torre Martello: Buck Mulligan, arrogante, ingenioso, blasfemo; Stephen Dedalus, triste, resentido, inseguro. Notamos aún una menor distancia con la presencia de un narrador que evalúa, veámos el siguiente ejemplo:

"He watched her pour the milk into the measure and thence into the jug rich white milk, not hers. Old shrunken paps. She poured again a measureful and a tilly. Old and secret she had entered from a morning world, maybe a messenger. She praised the goodness of the milk, pouring it out. Crouching by a patient cow at daybreak in the lush field, a witch on her toadstool, her wrinkled fingers quick at the squirting dugs. They lowed about her when they knew, dewsilky cattle. Silk of the kine and poor old woman, names given her in old

times. A wandering crone lowly form of an immortal serving her conqueror and her gay betrayer, their common cuckquean a messenger from the secret morning. To serve as to upbraid, whether he could not tell; but scorned to beg her favour".

Por un lado, la vieja que entrega la leche en la Torre Martello se describe como una figura en deterioro, a lo largo de la cita el asedio es claro: "old shrunken paps", "old", "wrinkled fingers", "crome". Por otro lado está el contraste con las descripciones de la leche en sí: "rich white milk", "dewlilky cattle", "goodness of the milk". Sin embargo, lo que aparece como punto más interesante es la evaluación hecha por este narrador menos distante, la clave está en "Silk of the kine and poor old woman", porque son dos alegorías de Irlanda.<sup>9</sup> Resulta también que entre 1794 y 1798 los franceses intentaron dar ayuda al movimiento de liberación de Irlanda y existe una antigua balada que canta la esperanza de la liberación<sup>10</sup>, "The Poor Old Woman" ("Shan Van Vocht") inspira la libertad con la ayuda francesa. Tanto los datos históricos y musicales como las alegorías son evocados por el narrador que evalúa, recordando un pasado his-

<sup>9</sup>Gifford and Seidman, op.cit., p.12: "Silk of the kine...poor old woman-two traditional epithets for Ireland...Allegorically, Ireland.

<sup>10</sup>J.C.Beckett, The Making of Modern Ireland 1603-1923, London, Faber&Faber, 1972, Cap.XIII: "The Impact of Revolution": "From the end of 1794 onwards the United Irishmen were increasingly committed to a policy of alliance with France to complete separation from England", p.252.

tórico. La imagen, finalmente, describe a Irlanda como una vieja decadente que ha olvidado aún su propia lengua, que ya ni siquiera la puede reconocer, olvidando su pasado histórico; un poco más adelante Haines se dirige a la vieja en gaélico y es Mulligan quién le tiene que decir qué idioma es porque ella no lo sabe: "Is it French you are talking, sir?". Con este tipo de alusiones y referencias el narrador que evalúa ofrece al lector una posición histórica o un punto de vista sobre la historia, el lector tendrá que hacer sus propias conjeturas pero ya con un juicio anterior que le ha proporcionado el narrador. Finalmente, también, el punto de vista coincide con el sentimiento del propio Stephen hacia la historia de su patria: "La historia es la pesadilla de la que trato de despertar", una historia de intentos fallidos, de héroes caídos y traiciones que persiguen a Stephen a lo largo de la novela.

Observemos ahora algunos ejemplos de nuestro narrador en su carácter de intruso en el segundo episodio, "Néstor": "Sargent who alone had lingered came forward slowly, showing an open copybook. His tangled hair and scragy neck have witness of unreadiness and through his misty glasses weak eyes looked up pleading"; "In long shady strokes Sargent copied the data"; "Waiting always for a word of help his hand moved faithfully and unsteady symbols, a hue of shame frickering behind his

dull skin". "And as he stepped fuggily back across the field his old man's voice cried stermly"; "A hasty step over the stone porch and in the corridor. Blowing out his rare moustache Mr. Deasy halted at the table"; "He raised his forefinger and beat the air oldly before his voice spoke". Hemos escogido estas citas porque en ambos casos notamos que las intervenciones del narrador en su carácter de intruso ofrecen descripciones detalladas de los personajes: el joven Sargent y el Sr. Deasy, director de la escuela. Los adjetivos están minuciosamente escogidos y por medio de éstos se da una imagen clara y específica de cada uno de los personajes. En el caso de Sargent, pensamos en un personaje torpe, débil, inseguro. En el caso de Deasy la insistencia en su vejez, lo extraño y nervioso construye una imagen intencionada, no hay posibilidad de error, los personajes son de tal o cuál manera, ya sea física o psicológicamente. En relación con Sargent también escogimos una cita que nos ofrece un ejemplo claro del narrador menos distante que evalúa:

"Ugly and futile:lean and tangled hair and a stain of ink, snail's bed.Yet someone had loved him, borne him in her arms and in her heart. But for her the race of the word would have trampled him underfoot, a squash boneless snail. She had loved his weak watery blood drained from her own. Was that then real? The only true thing in life?"



His mother's prostrate body the fiery Columbanus in holy zeal bestrode. She was no more the trembling skeleton of a twig burnt in the fire of rosewood and wetted ashes. She had saved him from being trampled under foot and had gone scarcely having been. A poor soul gone to heaven: and on a heath beneath winking stars a fox, red reek of rapine, in his fur, with merciless bright eyes scraped in the earth, listened, scraped up the earth, listened, scraped and scraped".

Resalta en esta cita la franca meditación del narrador sobre Sargent, estamos un paso más allá de la descripción con medidas intrusiones, aquí se elabora una imagen y se asocian otros elementos. Si, el pobre Sargent es francamente feo e inútil, sin embargo su madre lo quiso, aunque débil, el mismo narrador se pregunta si el amor materno es lo único cierto en la vida. Esto nos parece clave porque en el Capítulo V de El Retrato, Cranly dice "Whatever else is unsure in this striking dunghill of a world a mother's love is not. Your mother brings you into the world, carries you first in her body. What do you know what she feels, it is, at least, must be real. It must be"<sup>11</sup>. Cranly contestó ya en El Retrato lo que se pregunta el narrador en Ulises. Aquí, el narrador evalúa el comentario de Cranly y lo lleva aún más lejos con la mención de

<sup>11</sup>James Joyce, A Portrait of the Artist as a Young Man, England, Penguin Modern Classics, 1969, p. 242.

Columbanus, misionero irlandés del que se dice que abandonó a su madre<sup>12</sup>. Pero, aún va más lejos, porque también ocurre la meditación o la asociación con la madre de Stephen, "an odour of rosewood and wetted ashes", que se convertirá en leit motif a lo largo del Ulises, como lo observaremos en "Proteo" más adelante. Esta cita claramente ejemplifica el carácter asociativo del narrador que evalúa, meditando sobre sucesos anteriores al Ulises, tan usual ya, casi sistemático procedimiento del uso extratextual al que también nos referiremos más adelante. queda claro también que la referencia a Columbanus asocia a la madre del misionero con la madre de Sargent y, por último, con la madre de Dedalus. La referencia también es un paralelo con las innumerables alusiones intelectuales de Stephen a lo largo del texto. El narrador menos distante, que evalúa, también comparte la infinita información intelectual que posee Stephen.

En el tercer episodio advertimos un narrador menos distante que funciona también como indicador del movimiento. Este factor nos parece fundamental ya que en "Proteo" el personaje pasa todo el tiempo pensando. El narrador menos distante

<sup>12</sup>Gifford and Seidman, op. cit., p.22: "Irish saint, one of the most learned and passionately eloquent of the Irish missionaries to the Continent. Columbanus is reported to have left his mother 'grievously against her will'. (Butler's Lives of the Saints)".

ayuda al lector a no perderse o confundirse pues Stephen no permanece estático en el mismo sitio. También es primordial en el tratamiento de tiempo y de espacio externos. Notamos que en este narrador también se da un cambio notable, pensamos que es , por razones de estructura temática. Recordemos que Proteo, título del episodio y personaje homérico<sup>13</sup> nos remite a la Odisea, concretamente al Libro IV, en donde Telémaco, en busca del padre, tendrá que retener a Proteo para obtener de él noticias sobre Odiseo. La cualidad por excelencia del Proteo homérico es su poder de transformación. Ya agua, ya bestia, ya fuego, este ser huidizo, este viejo hombre del mar, se le escapa a Telémaco, quién finalmente le tiende una trampa para lograr atraparlo. Paralelamente, en el "Proteo" joyceano ocurre un fenómeno similar en el plano narrativo. Ciertamente, el cambio ya se ha ido gestando desde los dos capítulos anteriores, sin embargo la ruptura en el tercer episodio es tajante. Notamos el cambio en términos de lenguaje y de estilo, que se acercan paulatinamente a la narración del personaje mismo, dada en el monólogo interior. Además, el narrador menos distante también se ocupa de las descripciones

<sup>13</sup>Homer, The Odyssey, trans. E.V.Rieu, England, Penguin Classics, Book IV, p.73-79.

de los elementos cambiantes de la playa de Sandymount, que permiten también la percepción de tiempo y de espacio externos. Conchas, mar, arena y marea son descritos por este narrador; esto es lo que rodea al personaje, estos son los signos que están ahí para verse y escucharse y que son los puntos de contacto entre Dedalus y la exterioridad, los estímulos reconocidos y enmarcados en el escenario de la playa. Los siguientes ejemplos ilustran nuestras observaciones:

"His feet marched in sudden proud rhythm over the sand furrows, along by the boulders of the south wall. He stared at them proudly, pilled stone mammoth skulls"; "He stood suddenly, his feet sucking again slowly in new sockets"; "He climbed over the sedge and eely oarweeds and sat on a stool of rock, resting his ashplant in a grike"; "In long lassoes from the Cook lake the water flowed full, covering greengoldenly lagoons of sand, rising flowing"; "He laid the dry snot picked from his nostril on a ledge of rock, carefully". Los movimientos del personaje son descritos claramente, Stephen marcha, hace un alto, trepa por las rocas, orina, pega un moco en una piedra. Al mismo tiempo, se advierte el terreno por donde va caminando Dedalus, piedras, arena, mar. Resalta también en todas las descripciones la musicalidad de la palabra, de

nuevo están presentes las recurrencias de los sonidos, particularidad que ya hemos observado en el narrador más distante en este mismo episodio. De la misma manera vuelve a ocurrir la coincidencia entre las dos nociones de tiempo-espacio, de lo visible-audible. De nuevo ocurre la imagen visual cargada de ritmo a través de las recurrencias en los sonidos vocales o consonantes. Por último están presentes también los adverbios y adjetivos característicos: "sudden", "proudly", "suddenly", "eely", "slowly", "long", "full", "greengoldenly", "dry", "carefully". También como parte del contexto exterior, encontramos otro elemento descrito por el narrador menos distante, en este caso son dos imágenes que contrastan: "A bloated carcass of a dog lay lolled on bladderwrack"; y "A point, live dog grew into sight across the sweep of sand". En un primer momento se advierte la fuerza visual de las descripciones, el cadáver hinchado ya descompuesto, del perro muerto, en contraste con el perro, un punto, vivo que salta a la vista en la playa. La contraposición de las imágenes vida-muerte se hace presente, pero lo que cobra importancia es la percepción del narrador, puesto que no solamente contamos con la descripción escueta y objetiva, el narrador aquí describe un objeto que no pasa desapercibido en la playa, este objeto causa una impresión casi de horror ante

la fuerza de la palabra. Esta impresión por supuesto que la recibe Stephen también. Las descripciones son ya más firmes y complejas, hay una percepción por parte del narrador en cuanto a los objetos externos, que lo convierten en menos objetivo, acercándose cada vez más al tipo de percepción del mismo Dedalus, es así como se va describiendo la exterioridad, el espacio de la playa.

En relación con el acercamiento cada vez más marcado entre el narrador menos distante y el monólogo interior de Dedalus, citamos dos ejemplos más: "Airs romped around him, nipping and eager airs" y "The grainy sand had gone under his feet. His boots trod again a damp crackling mast, razorshells, squeacking pebbles, that on the unnumbered pebbles beat". El primer ejemplo alude a Hamlet<sup>14</sup>. Horacio, en espera de la aparición del fantasma del rey muerto, comenta a Hamlet: "It is a nipping and eager air"<sup>15</sup>. Ya desde el capítulo anterior observamos otro ejemplo del mismo tipo. Lo interesante otra vez es que la referencia se dé a través del narrador menos distante, que señala su presencia de intruso expresándose ya en términos 'shakespeareanos', más bien congruentes al modo de expresión in-

<sup>14</sup>Gifford and Seidman, op.cit., p.34.

<sup>15</sup>William Shakespeare, Complete Works, London, Oxford University Press, 1969, Hamlet, I, iv, 2, p.876.

telectual de Dedalus. Es de esta manera que la complejidad de la narración aumenta y es fácil confundirse como lector. Sin embargo, las constantes que nos permiten identificar al narrador menos distante son, en primera instancia, el contexto y, en segunda instancia, advertimos las insistencias en el plano auditivo, en las imágenes que de hecho se escuchan, con la repetición de los sonidos que acentúa el mundo de la percepción por medio del oído. También, la palabra indicadora del movimiento denota el transcurrir del tiempo en un punto del espacio concreto en Sandymount. El segundo ejemplo se refiere también a Shakespeare, como lo anotan Gifford y Seidman, es una alusión al Rey Lear, cuando Gloucester intenta suicidarse en Dover Cliff, su hijo Edgar dice: "The murmuring surge/That on the unnumbered pebbles chafes/Cannot be heard so high"<sup>16</sup>. Además del modo 'intelectual' de expresión se ve también la descripción del espacio externo, con la cualidad de los sonidos recurrentes, que acentúan el mundo auditivo. En los dos ejemplos se da el carácter que evalúa. Con los asedios intelectuales de este narrador el lector se obliga a estar atento y notar la subjetividad, la percepción y la sensibilidad de los juicios que emite con las referencias que expresa. Cierta-

<sup>16</sup>Gifford y Seidman, op.cit., p.36.

mente, también notamos el avance hacia un narrador que se ha ido metamorfoseando, a lo largo de la primera tríada enfatizando la temática protéica del tercer episodio.

Hasta aquí hemos observado dos modos narrativos, toca ahora el estudio de Dedalus también como narrador. Como lo apunta Wolfgang Kayser "Se trata de la llamada 'stream of consciousness' (según expresión del filósofo William James), es decir, el constante surgir de afectos, sensaciones, pensamientos, desde el fondo del alma humana, y la relación de ésta a las innumerables impresiones que en todo momento recibe"<sup>17</sup>. Así define el monólogo interior, modo en el que se plasman los pensamientos de Stephen Dedalus. El monólogo interior se va entremezclando junto con los demás modos narrativos que hemos analizado. Las interferencias del pensamiento de Dedalus en "Telémaco" y "Néstor" son constantes. En el primer episodio las asociaciones se refieren a la relación entre Stephen y su amigo Mulligan, que el primero llama "usurper", porque finalmente se queda con la llave de la Torre Martello, aunque Dedalus sea el que paga la renta ("He wants that key, it is mine, I paid the rent"). Otro pensamiento que persigue a nuestro personaje a lo largo de toda la obra, es la reflexión sobre la ma-

<sup>17</sup> Wolfgang Kayser, Interpretación y Análisis de la Obra Literaria, Capítulo X, "La Estructura del Género", Madrid, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, 1961, p.461.



dre que ha muerto: "Her door was open: she wanted to hear my music. "Silent with awe and pity I went to her bedside"; "Her glazing eyes, staring out of death, to shake and bend my soul. On me alone... No mother. Let me be and let me live". También ocurren dos recuerdos de Clongowes, en un plano extratextual, cuando Stephen era acólito en la escuela, y otro, en referencia a su amigo Cranly: "So I carried the boat of incense then at Clongowes"; "Cranly's arm. His arm". Veámos un último ejemplo, la reflexión de Stephen sobre la mujer que entrega la leche en la Torre Martello. La percepción de Stephen es que Irlanda ha sido sirviente de Inglaterra por la actitud de la vieja hacia Haines, el inglés: "She bows her old head to a void that speaks to her loudly, her bonesetter, her medicineman". En las citas que hemos escogido notamos la percepción particular de Stephen en relación a los sucesos y los personajes dentro del episodio, sin embargo, hay otros pensamientos que característicamente contienen la alusión intelectual. Las alusiones literarias, por ejemplo, son constantes y se vuelven habituales al avanzar la novela: "As he and others see me"<sup>18</sup>; "Yet there's a spot"<sup>19</sup>; "Now I eat his saltbread"<sup>20</sup>. Aquí vemos clara-

<sup>18</sup> Gifford and Seidman, op.cit., "after Robert Burns's...lines in "To a louse; on seeing one on a lady's bonnet at Church": "To see ourselves as others see us" p.8.

<sup>19</sup> ibid., Macbeth, V, i, 35, p.13.

<sup>20</sup> ibid., Dante, Paradiso, XVII:55-65, p.14.

mente el punto de contacto entre este modo narrativo y el narrador menos distante, que describe de una manera muy similar, con el mismo tipo de alusiones.

En el segundo episodio del Ulises el pensamiento de Stephen gira alrededor del tema de la historia, de aquí que las alusiones sean fundamentalmente históricas. Las asociaciones del personaje están en un plano de reflexión con matices más finos que en el primer capítulo. De hecho "Néstor" va preparando al lector para la complejidad del tercer episodio. En este sentido vemos ya la presencia alusiva a Aristóteles, por ejemplo, que se continuará también en "Proteo". Aparecen en "Néstor" los conceptos de tiempo y espacio, en relación a la historia. Observemos algunos ejemplos. "Fabled by the daughters of memory. And yet it was in some way if not as memory fabled it. A phrase, then, of impatience, thud of Blake's wings of excess. I hear the ruin of all space, shattered glass and toppling masonry and time one livid final flame. What's left us then?" En la clase de historia Stephen hace una pregunta a sus estudiantes sobre Pirro quién dirigió campañas en contra de los romanos en el sur de Italia, la relación es con Irlanda.

En "Telémaco" Mulligan ha definido al país como "shattered glass and toppling masonry", y la asociación de Stephen es la ruina del espacio, en las batallas de Pirro, y la ruina de Irlanda por los ingleses. queda el tiempo como "a livid final flame"<sup>21</sup>, alusión a Blake, que en "The Marriage of Heaven and Hell" habla sobre el mundo consumido por el fuego. En una sola cita las asociaciones y alusiones se van haciendo cada vez más complejas hasta llegar a la reflexión de qué hubiese sucedido si algunos hechos no hubiesen ocurrido: "Had Pyrrus not fallen by a beldam's hand in Argos or Julius Caesar not been killed to death? They are not to be thought away. Time has branded them and fettered they are lodged in the room of the infinite possibilities they have ousted. But can those have ever been possible seeing that they never were? Or was that only possible which came to pass?" La alusión aquí, como lo anotan Gifford y Seidman, es a Aristóteles; un momento histórico tiene innumerables posibilidades antes de que ocurra, una vez que sucede, el resto de las posibilidades se eliminan<sup>22</sup>. Es decir, una de las posibilidades se actualiza, ocurre, y las demás no.

En el tercer episodio continúa el monólogo interior

<sup>21</sup> ibid., p. 20.

<sup>22</sup> ibid., p. p. 26.

de Stephen que observa cuidadosamente espacio y tiempo externos. Dedalus describe el espacio en el que se mueve y percibe el transcurrir del tiempo. Los estímulos exteriores afloran el recuerdo, tiempo y espacio externos que observaremos más adelante. La playa, las conchas, los perros, el mar, los recogedores de coquinas conforman la exterioridad: "Signatures of all things I am here to read, seaspawn and seawrack, the nearing tide, that rusty boot". Son estos los signos externos que, desde un primer momento, se propone observar nuestro personaje. Encontramos pues una coincidencia plena del mundo exterior, del espacio, del ámbito que rodea a Dedalus. Todos los estímulos próximos son percibidos tanto en tiempo como en espacio; van apareciendo en diferentes lugares y en diferentes tiempos sucesivamente. Notamos que en dos ejemplos concretos el espacio se percibe como amenazante y hostil, uno se refiere al agua, elemento que permanece en el escenario a lo largo del episodio: "The flood is following me. I can watch it flow past from here. Get back by Poolbeg road to the strand there". Stephen le teme a este elemento, y evita cualquier contacto con él, rodea hacia Poolbeg para eludirlo, sin embargo, pasa una hora en la playa cerca de algo que teme. La segunda escena es la siguiente: "Dog of my enemy, I just simply stood pale, silent, bayed about". Ya anteriormente Dedalus había considerado defenderse con su bastón si el perro lo atacase; en estos momentos se queda paralizado, inmóvil, aterrado, actitud que permite entrever la percepción de un medio ambiente ad-

verso: Stephen le teme tanto al perro como al mar y ambos son parte del exterior en el que se encuentra. La observación del mar conlleva a su vez a la noción temporal, en constante movimiento es cambiante, su continuo ir y venir implica el transcurrir del tiempo. Las percepciones de Stephen en relación al mar siempre son enfatizando su movimiento, como si éste le persiguiera: "Nearing tide", "coming waves", "flood is following me", por ejemplo. En el caso de la escena del perro, la situación es similar, pues el animal se acerca, se aleja, va, viene, regresa al amo, husmea por ahí, orina, corre; estos movimientos indican el transcurrir del tiempo. Encontramos entonces, que a pesar de las diferencias existentes entre el narrador más distante, el menos distante y el monólogo interior de Stephen, subsisten algunas constantes en donde los tres concuerdan, el movimiento sí que teniendo una importancia primordial. Una de las diferencias fundamentales entre éstos es el lenguaje puesto que dentro del monólogo interior una característica esencial es la imitación del funcionamiento del pensamiento. El lenguaje entonces, aparece entrecortado, interrumpido, con la ausencia de una o más partes del enunciado. En este modo narrativo se contiene también una mezcla de diferentes niveles; en un fluir de sensaciones, recuerdos, asociaciones y reflexiones, se propicia un cambio brusco de la secuencia tanto en el pensamiento como en las sen-

saciones. Es decir, en el monólogo interior se entretajan estos elementos que tienen como característica fundamental la libre asociación, de ahí que un pensamiento determinado lleve a la asociación ya sea de un recuerdo, de una reflexión o bien de una sensación. Por medio de la libre asociación, además, se dan las rupturas o alteraciones sintácticas, pues recordemos que el lenguaje tiende a ser trunco. Citamos el siguiente ejemplo para ilustrar los puntos que hemos señalado:

"Unheeded he kept by them as they came towards the drier sand, a rag of wolf's tongue redpanting from his jaws. His speckled body ambled ahead of them and then lopped off at a calf's gallop. The carcass lay on his path. He stopped, sniffed, stalked round it, nosing closer, went round it, sniffing rapidly like a dog all over the dead dog's bedraggled fell. Dogskull, dog-sniff, eyes on the ground, moves towards one great goal. Ah, poor dog's body. Here lies poor dog's body's body".

Notamos en primera instancia la característica asociativa de la cita, dada en el plano metafórico. En esta parte de la escena del perro la descripción del animal se da por medio de la metáfora con la secuencia: lobo-ternero. El perro es asociado e identificado por el personaje como lobo ("wolf's tongue") y como ternero ("calf's gallop"). Es decir, al perro se le encuentran cualidades de otro animal en alguna de sus partes por medio de la asociación elaborada en el pensamiento de Stephen por su función

protéica. Al entrar estas cualidades dentro del marco descriptivo, la siguiente asociación va dirigida a la identificación del animal 'como si fuera perro', "sniffing like a dog". Por medio de este símil, lo que tenemos como resultado es una imagen compleja y a la vez protéica. El perro se metamorfosea, en el pensamiento de Stephen, y es una especie de animal con 'lengua de lobo', 'galope de ternero' y 'olfateo como de perro'. En contrapunto con las metáforas del perro vivo está el perro muerto, un cadáver, que en el todo como en sus partes, no es otra cosa más que un perro, con 'cráneo y olfato de perro'. En una segunda instancia notamos que, a pesar de la cualidad asociativa, la sintáxis tiene un orden completo, sin embargo encontramos dos excepciones en donde hay la carencia de dos partes del enunciado. La primera se refiere a la palabra "Brother", que sintácticamente no tiene relación con ninguna de las palabras que la preceden o que siguen, es una clara asociación. Dentro del contexto identificamos el sentido general, es decir, el perro vivo olfatea el cadáver del perro muerto, su hermano, de la misma especie. La segunda excepción se refiere a la parte: "Dogskull, dogsniff, eyes on the ground, moves towards one great goal". El sujeto de este enunciado no queda claro, puesto que se trata de una enumeración, el verbo 'moves' debería aparecer en su forma plural, move, entonces la forma en tercera persona está fuera de contexto. Sin embargo, lo que cobra

importancia es la modalidad del monólogo interior, esta asociación, que nos lleva al episodio anterior, "Néstor", en donde se encuentra el sujeto. Stephen conversa con el director de la escuela y en un momento dado dice: "The ways of the creator are not our ways. All history moves towards one great goal, the manifestation of God". El contexto en donde aparecen las mismas palabras es diferente; el viejo Deasy, que pretende saberlo todo y que sólo su punto de vista es correcto ( aunque esto sea absolutamente falso), asevera que la meta de la historia está dirigida hacia la búsqueda de la manifestación de dios. Por otro lado, Stephen, ya en "Proteo", asocia las palabras dichas por Deasy de una manera irónica. Este proceso cíclico de la historia, resultante en la manifestación de dios, se reduce y minimiza en la asociación de Stephen, al cadáver del perro que yace en la playa. Para Stephen es la manifestación de dios, en el mismo sentido en el que apareció en "Néstor". Si en ese episodio la manifestación de dios fue "un grito en la calle", en "Proteo" corresponde al cadáver hinchado de un perro.

Como parte sustancial del episodio la asociación libre de Dedalus constituye la línea de pensamiento fundamental. En primera instancia, el personaje percibe el exterior y observa objeto tras objeto que lo conforma. Playa, mar y tierra propi-



cia una conciencia del mundo exterior que a su vez aflora, a manera de estímulo, una conciencia interior. De aquí que el tiempo y el espacio se alteren y cambien de acuerdo con la transformación interna elaborada en el pensamiento de Dedalus. La función protéica queda también implícita. El recuerdo es un factor que determina estos cambios tanto de tiempo como de espacio, referido a un pasado lejano o inmediato, como parte de la infancia o la adolescencia del personaje, o bien, como parte de los sucesos ocurridos en los dos primeros capítulos.

La primera consideración a tomar en cuenta es que Stephen Dedalus tiene una historia anterior al Ulises. Es en El Retrato del Artista Adolescente en donde están los antecedentes, en un tiempo y en un espacio literarios diferentes. Este giro hacia el pasado, por medio del recuerdo, ocurre constantemente en el Ulises. En particular el pasado recordado en "Proteo", sucede concretamente en cuanto a la formación jesuita del personaje, es decir, en el recuerdo de Clongowes: "You told the Clongowes gentry you had an uncle a judge and an uncle a general in the army". Esta retrospectiva provocada por el recuerdo de la escuela es toda una evocación del pasado, en este caso, de la infancia de Dedalus y de su cosmogonía anterior a la observada en Ulises. La alteración tanto de tiempo como de

espacio se remite así a una obra anterior, o a sucesos no descritos sino sólo evocados. El personaje recuerda y el lector participa de la evocación del mundo extratextual y es transportado a la época en que Stephen tenía unos seis años de edad, en el primer capítulo de El Retrato. El recurso del recuerdo no solamente cubre una alteración en el tiempo y en el espacio literarios de "Proteo", sino que inclusive hay una constante referencia a episodios anteriores. Dentro de un pasado inmediato, encontramos sucesos recordados que inmediatamente nos remiten ya al tiempo y al espacio del texto mismo. Así se dan los recuerdos sobre el sueño de Haines, sobre la cita que Stephen hizo con su amigo Mulligan, el recuerdo de la carta del viejo Deasy, todos estos sucesos ocurridos en "Telémaco" y en "Néstor". Tanto en el episodio de la Torre Martello como en el de la Escuela, han quedado atrás en tiempos y espacios otros, diferentes al de la playa. Sin embargo, la repetición de líneas recordadas por Dedalus, se tornan en leit motifs. Este elemento aparece como una constante estructuradora del Ulises, en los monólogos interiores de los dos personajes masculinos principales. En "Proteo", se repiten algunas líneas o palabras a través del recuerdo que sirven como constantes en la totalidad de la obra. Veámos el siguiente esquema:

<u>Proteo</u> <u>Línea:</u>	<u>Episodio</u> <u>Original</u>	<u>Contexto Referente a:</u>
"a ghostwoman with ashes on her breath"	"Telémaco" (se repite en "Néstor")	Alude a la madre de Dedalus
"The aunt thinks you killed your mother"	"Telémaco"	Alude a la madre de Dedalus
"And no more turn aside and brood"	"Telémaco"	Alude a la madre de Dedalus
"Snotgreen, bluesil- ver rust"	"Telémaco"	Alude al color del arte irlandés. En "Proteo" alude al color del mar
"Shattered glass and toppling masonry"	"Néstor"	Alude a la ruina del espacio físico que enmarca un hecho histórico determinado
"moves to one great goal"	"Néstor"	Alude a la historia que tiene una meta: la manifestación de Dios- en "Proteo" al ca- dáver de un perro.

Este tipo de esquema sencillo nos proporciona material para la observación. Notamos primero la repetición in-

sistente y, a veces obsesiva, de una o varias líneas provocando un efecto acumulativo. Se superponen, se ensamblan tiempos y espacios distintos, puesto que, el lector se remite a tal o cual episodio anterior, a un contexto específico que puede concordar o no con el contexto en el que vuelve a ocurrir el leit motif. La función de un lector iniciada consiste en ubicar esos tiempos y esos espacios en donde se encuentran las recurrencias. Joyce exige del lector detectar la relación existente entre un episodio y otro, a través de la misma ubicación en capítulos anteriores e posteriores y a la vez concluir la importancia de cada recurrencia. Los asedios son tan constantes que el recurso se vuelve sistemático, secuencial y de fácil identificación, previene al lector de buena memoria. La repetición de palabras tiene una connotación específica. La palabra "cenizas", por ejemplo, se referirá continuamente a la imagen que Stephen construye sobre su madre muerta; e bien, las palabras "verde mar" tendrán una doble connotación. La primera se referirá al color del arte irlandés en particular y al color-símbolo de la isla; la segunda se referirá al color del mar. Esta gama de posibilidades y de recurrencias posibilita el recuerdo, la interpolación del leit motif unifica tiempos y espacios en uno y en otro episodio. De esta manera, "Telémaco" y "Néstor" están presentes en "Proteo"

y más adelante esta tríada estará presente en los episodios posteriores. Es así también que se efectúa la sucesión tanto de episodio a episodio como de obra a obra; ya sea el recuerdo de *Glongowes* o bien de incidentes de capítulos anteriores que denotan una intención totalizadora en la obra joyceana.

Una segunda parte sustancial del recuerdo en el tercer episodio se refiere a la estancia de Dedalus en París. El Retrato termina cuando Stephen Dedalus se prepara para el exilio voluntario<sup>23</sup> y el Ulises comienza cuando este exilio ha sido interrumpido por la muerte de la madre de Dedalus y él regresa a Irlanda. Entre una obra y otra hay un lapso de tiempo del cuál tenemos conocimiento en "Protes", a través del recuerdo. Ahora bien, a diferencia de los recuerdos ya mencionados, el de París se da por medio de la reproducción de la experiencia en un pasado más o menos inmediato; reproducción que ocupa parte no muy larga del episodio, aunque con largos parlamentos y descripciones. Se señala que el recuerdo de París no es lineal y aparece interrumpido constantemente por otras asociaciones. Es por esto que se producen cambios violentos tanto de tiempos como de

<sup>23</sup>James Joyce, A Portrait of the Artist as a Young Man, England, Penguin Modern Classics, 1969, p.253: "Welcome O life! I go to encounter for the millionth time the reality of experience and to forge in the smithy of my soul the un-created conscience of my race".

espacios. Ya inmersos en un relato concreto, sobre los sucesos ocurridos en aquella ciudad, el lector es bruscamente trasladado de vuelta al tiempo y espacio externos, o bien al espacio de la reflexión o de la imaginación. Las interrupciones funcionan como rupturas del tiempo y del espacio del recuerdo en el que se imponen otros, los anteriores; lo externo, el mar, la arena y la playa, realidad inmediata. Es pues, en un ir y venir de la asociación libre como se dan los recuerdos sobre Patrice, hijo de Kevin Egan<sup>24</sup>, irlandés expatriado y miembro del movimiento feniano; el relato del momento en el cuál Dedalus se encontraba sin un centavo y al llegar a la puerta del banco le dan con ella en la nariz; o bien la descripción de la ciudad al despertar. Debemos anotar además que este recuerdo es provocado por un estímulo exterior, recurso ya sistemático a lo largo del episodio. Stephen, en su caminata por Sandymount ve el 'Pigeonhouse', antiguo fuerte, que actualmente es una planta de luz. La observación del lugar da comienzo a la asociación siguiente: 'Pigeonhouse-pichón-Kevin Egan. El edificio en sí es el estímulo externo y el recuerdo empieza con la palabra pichón, de aquí la evocación de París.

<sup>24</sup>Gifford and Seidman, op.cit., "Kevin Egan es un seudónimo de Joseph Casey, feniano activo quién estuvo involucrado en el rescate de algunos líderes de la prisión de Clerkenwell en Londres en dic.1867, no tuvo éxito. Patrice era hijo de Casey de madre francesa". (Trad. L.O.).

Escogemos ahora una última escena del capítulo en la cual el recuerdo adquiere matices diferentes a los que hemos tratado hasta ahora. En la caminata por la playa Stephen delibera si va a visitar a la tía Sara:

"Here. Am I going to Aunt Sara's or not? My consubstantial father's voice. Did you see anything of your artist brother Stephen lately? No? Sure he's not down in Strasburg terrace with his aunt Sally? Couldn't he fly a bit higher than that, eh? And and and and tell us Stephen, how is uncle Si? Weeping God, the things I married into. De boys up in the hayloft. The drunken little cost-drawer and his brother, the cornet player. Highly respectable gondoliers. And skeweyed Walter sirring his father, no less. Sir. Yes, sir. No, sir. Jesus wept: and no wonder, by Christ.

I pull the wheezy bell of their shuttered cottage: and wait. They take me for a dun, peer out from a coign of vantage.

-It's Stephen, sir.

-Let him in.

A bolt drawn back and Walter welcomes me.

-We thought you were someone else.

In his broad bed nuncle Richie, pillowed and blanketed, extends over the hillock of his knees a sturdy forearm. Clean chested. He was washed the upper moiety.

-Morrow, nephew.

He lays aside the lapboard whereon he drafts his bills of costs for the eyes of Master Goff and Master Shapland Tandy, filing consents and common searches and a writ of Ducis Tecum. A bogoak frame over his bald head: Wilde's Requiescat. The drone of his misleading whistle brings Walter back.

-Yes, sir.

-Malt for Richie and Stephen, tell mother.

Where is she?

-Bathing Crissie, sir.

Papa's little bedpal. Lump of love.

-No, uncles Richie...

-Call me Richie. Damn your lithia water. It lowers!

Whusky!"

-Uncle Richie, really...

-Sit down or by the law Harry I'll knock you down.

Walter squints vainly for a chair.

-He has nothing to sit down on, sir.

-He has nowhere to put it, you mug. Bring in our Chipendale chair. Would you like a bite of something? None of your damned law-dee daw air here; the rich of a rasher fried with a herring? Sure? So much the better. We have nothing in the house but backache pills.

All'erta!

He dromes the bars of Ferrando's aria di scortita. The grandest number, Stephen, in the whole opera.

Listen.

His tuneful whistle sounds again, finely shaded, with rushes of the air, his fists bigdrumming on his padded knees".

La lectura del pasaje ofrece varios aspectos a considerar.

El recuerdo de Stephen presenta como punto sobresaliente un juego de voces. No se trata simplemente de un discurso directo libre narrado a manera meramente descriptiva en el recuerdo, sino que se establece una reproducción, o una recreación viva de la escena ya experimentada por el personaje a través de las diferentes voces que toman parte en el diálogo, como si estuviera sucediendo en ese preciso momento. Una primera voz es evidentemente la de Dedalus que introduce el recuerdo preguntándose si va o no a la casa de la tía Sara. Stephen después recuerda la voz del padre, Simón Dedalus, aquí entra una segunda voz, la del padre burlándose de su familia política. Al mismo tiempo, Simón parodia la voz de la



tía imitando su tartamudeo e imita también al sobrino Walter, que muy respetuosamente trata al padre de "señor". Termina la parodia de Simón y Stephen retoma el recuerdo anterior y ya se encuentra, imaginariamente, a la puerta de la casa de los tíos. Aquí comienza el diálogo compuesto por tres voces: Stephen, el tío Richie y Walter. El diálogo fluido y ágil es interrumpido en varias ocasiones por el mismo Stephen que funge como narrador intruso y evaluador, describiendo la escena por un lado, y comentando los sucesos, por otro lado, un tanto a manera de cámara escondida. La primera vez que vemos a Stephen como narrador con carácter de intruso ocurre con la descripción del tío, sentado entre almohadas, trabajando. La segunda se da cuando el tío, emocionado, silba el aria. A lo largo de toda la escena Stephen funciona como una cámara de cine que observa los planos o los niveles diferentes, narrando los detalles minuciosamente, como un ojo que reproduce, reconstruye y graba una experiencia determinada. Ahora bien, ¿cuál es la función de las diferentes voces en este recuerdo? Sabemos de antemano que Joyce está casi obsesionado por el mundo de la percepción, este es el quehacer literario experimental del episodio. La escena citada ciertamente acentúa el mundo auditivo. Las referencias en este sentido son diversas: Simón Dedalus se refiere al hermano del tío de Richie como 'el que toca la corneta'; más adelante, al llegar Stephen a la puerta de la casa 'tira de la campanilla

ronca'. Encontramos también dos alusiones musicales directas: la primera se refiere a 'gondoleros respetables', según la anotación de Gifford y Seidman, la línea está tomada de una ópera llamada Los Gondoleros. La segunda alusión es explícita, el tío silba la canción de despedida de Ferrando en El Trovador de Verdi.

Tanto el recuerdo de Clongowes como el de París enmarcan dos momentos en la historia de Stephen Dedalus. El primero evoca las experiencias ocurridas en el tiempo y en el espacio de El Retrato: la institución aplastantemente rígida en donde se gesta la rebeldía de Dedalus. El segundo recuerdo reproduce el paso entre una obra y otra. Al mismo tiempo se entretajan los recuerdos fugaces de los dos episodios anteriores a "Proteo". Y, por último, el recuerdo de los tíos enfatiza el mundo de la percepción auditiva. Todos éstos irrumpen y alteran tanto el tiempo y el espacio, surgiendo así una espacialidad superpuesta. Las ocho de la mañana, la Torre Martello, la Escuela; tiempo y espacio se interrelacionan a las doce de la mañana: Sandymount, la playa, la arena, el mar.

La observación y el análisis de la primera tríada del Ulises hacen patentes los modos narrativos utilizados por Joyce.

En "Telémaco" se identifican tres maneras de narrar que siguen una secuencia que nos aclaran esta tríada. El narrador más distante ha hecho posible que se identifique al movimiento como elemento medular, sobre todo en el tercer episodio, para la ubicación de los personajes. A través de sus descripciones directas, precisas, en este estilo particularmente escueto, se ha posibilitado el énfasis en el mundo auditivo de la novela. El narrador menos distante, en su carácter de intruso ha descrito escenas y personajes indicando tanto el movimiento como las descripciones físicas y psicológicas de los que pueblan la primera tríada. En su carácter de evaluador ha provocado la interpretación del lector también hacia sucesos y personajes. Al mismo tiempo el narrador menos distante se ha ido transformando en evocador utilizando las diferentes alusiones que lo han acercado cada vez más a ser un narrador con una percepción y una sensibilidad particulares. Evocaciones y alusiones lo han situado en un plano intelectual muy similar al de Dedalus. El narrador menos distante ha facilitado también nuestro entendimiento sobre el asedio del ámbito auditivo presente en la novela. Hemos notado que ya para el tercer episodio va ocurriendo la coincidencia de las imágenes visuales y auditivas, a través del narrador menos distante también, puesto que ha observado y percibido el ámbito externo

de la playa de Sandymount. Por último, a través del monólogo interior hemos observado tiempo y espacio externo e interno, el vasto 'intelectualismo' del personaje y sus recuerdos-pesadillas que lo persiguen a lo largo de la novela.

Sandymount, las once de la mañana, espacio y tiempo están ahí para percibirse, signos que los narradores intentan dilucidar elaborando rupturas para lograr aprehender el presente y el pasado, para poder comprender la historia, la literatura, Irlanda, el microcosmos del Ulises: reflejo de un macrocosmos literario universal.

## BIBLIOGRAFIA

- Aristotle, On Sense and the Sensible, translated by J.I. Beare, Great Books of the Western World, Vol. VII, Encyclopedia Britannica Inc., 1952, 17pp.
- Beckett, J.C., The Making of Modern Ireland 1603-1923, London, Faber and Faber Limited, 1972, 496pp.
- Ellmann, Richard, Selected Letters of James Joyce, New York, The Viking Press, 1975, 440pp.
- Ellman, Richard, Ulysses on the Liffey, London, Faber and Faber Limited, 1974, 210pp.
- Gifford, Don with Seidman, Robert, Notes for Joyce, New York, Dutton and Co., Inc., 1974, 554pp.
- Gilbert, Stuart, James Joyce's Ulysses, New York, Vintage Books, 1958, 405pp.
- Homer, The Odyssey, translated by E.V.Rieu, Penguin Classics, 1972, 365pp.
- Joyce, James, A Portrait of the Artist as a Young Man, England, Penguin Modern Classics, 1963, 255 pp.
- Joyce, James, Ulises, traducción de J. Salas Gabirat, México Colofón S.A., 1986, 681pp.
- Joyce, James, Ulysses, England, Penguin Books Limited, 1968, 719 pp.

Kayser, Wolfgang, Interpretación y Análisis de la Obra Literaria, Madrid, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredes, 1961, 594 pp.

Levin, Harry, James Joyce a Critical Introduction, London, Faber and Faber Limited, 1960, 207 pp.

Prince, Gerald, Narratology: the Form and Functioning of Narrative, New York, Mouton, 1982, 184 pp.

Shakespeare, William, Complete Works, London, Oxford University Press, 1969, 1164 pp.

The Philosophy of Aristotle, translated by A.E. Wardman and J.L. Creed, Mentor Books, 1963, 431 pp.

Wilson, Edmund, Axel's Castle, New York, Charles Scribner's Sons, 1959, 319 pp.