
ALDO RUFFINATTO

ENTRE ASADURAS Y SALPICONES (JOYCE Y CERVANTES)

Università degli Studi di Torino

Resumen

Comparando las costumbres alimenticias del joyceano Mr. Bloom con las del cervantino don Quijote se notan, al lado de algunas coincidencias curiosas, rasgos diferenciales sumamente significativos: en efecto, en la dieta del dublinés aparecen únicamente las entrañas del animal, mientras que en el régimen alimenticio del héroe manchego prevalecen las partes externas, es decir, las carnes propiamente dichas. Esta divergencia, que la manifestación discursiva evidencia en el plano alimenticio, se enmarca en una oposición semiótica bien determinada (interior / exterior) cuyas implicaciones narratológicas se manifiestan en distintos niveles: en el planteamiento narrativo, en el perfil comunicativo, en el artificio de la parodia, en la relación autor-lector y, finalmente, en la creación de mundos posibles que requieren distintas barreras de accesibilidad. No cabe duda de que la categoría opositiva evidenciada se enmarca perfectamente en el conjunto de las posibles dimensiones simbólicas planteadas por las dietas de los héroes y muestra con toda claridad la actitud del emisor hacia el receptor comprometido en la tarea hermenéutica.

palabras clave: Cervantes, Joyce, *Quijote*, *Ulysses*, narratología

Abstract

Between Roast and Hodgepodge (Joyce and Cervantes)

Comparing the alimentary habits of Joyce's Mr. Bloom and Cervantes' Don Quixote there can be seen, as well as some curious coincidences, very significant distinguishing traits: in fact, the diet of the Dubliner consists in the inner organs of the beasts, while in the diet of the knight errant prevail the beasts' external parts or straightforward meat. This divergence, which discourse manifests on an alimentary plan, corresponds to a well determined semiotic opposition (internal / external), with several narratological implications, affecting the narrative structure, the device of parody, the relationship between author and reader and, finally, the creation of possible worlds accessible through different barriers. There is no doubt that the opposing category thus evidenced falls into the several possible symbolic meanings of the diet of heroes and shows quite clearly the aptitude of the sender towards a receiver committed to interpreting the text.

keywords: Cervantes, Joyce, Quixote, Ulysses, narratology

Al comienzo del primer capítulo de la segunda parte (Odisea) del *Ulises* joyceano, el narrador a quien le corresponde la tarea de describir las costumbres alimenticias de Mr. Bloom, lo hace de la manera siguiente:

Mr. Leopold Bloom ate with relish the inner organs of beasts and fowls. He liked thick giblet soup, nutty gizzards, a stuffed roast heart, liverslices fried with crustcrumbs, fried hencods' roes. Most of all he liked grilled mutton kidneys which gave to his palate a fine tang of faintly scented urine¹.

Mientras que, dando principio al primer capítulo de la primera parte del *Quijote*, el narrador a quien Miguel de Cervantes confía la labor de especificar el régimen alimenticio de don Quijote, se expresa así: “Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lantejas los viernes, algún palomino de añadidura los domingos, consumían las tres partes de su hacienda”².

Para evitar equívocos, me apresuro a especificar que con este acercamiento no

1 Para las citas extraídas del *Ulises* en su lengua original utilizaremos la edición de Hans Walter Gable, Wolfhard Steppé, Claus Melchior: James Joyce, *Ulysses*, The corrected text, with a new preface by Richard Ellmann, London, Penguin Books, 1986. Las referencias puntuales a los fragmentos citados se apoyarán en las coordenadas siguientes: título de la obra (*Ulysses*), números romanos para indicar su estructura tripartita (I, II, III), numeración arábiga para identificar los distintos episodios (1, 2, 3, etc.), indicación de la(s) página(s) en la edición citada. En el caso concreto mencionado arriba, pues, se apuntará lo siguiente: *Ulysses*, II.4: 61. Dicho fragmento, en la traducción española de García Tortosa y Venegas Lagüéns, así suena: “A Mr. Leopold Bloom le gustaba saborear los órganos internos de reses y aves. Le gustaba la sopa espesa de menudillos, las mollejas que saben a nuez, el corazón relleno asado, los filetes de hígado empanados, las huevas de bacalao fritas. Lo que más le gustaba eran los riñones de cordero a la plancha que le proporcionaban al paladar un delicado gustillo a orina tenuemente aromatizada” (James Joyce, *Ulises*, Edición de Francisco García Tortosa, traducción de Francisco García Tortosa y M^a Luisa Venegas Lagüéns, Madrid, Cátedra, 2007: 61. Desde ahora en adelante, para indicar la traducción de García Tortosa y Venegas, me limitaré a mencionar el segundo apellido de los dos traductores españoles de esta forma: *trad.* Tortosa-Lagüéns).

2 Las citas del *Quijote* remiten a la edición de Florencio Sevilla (la que mayores garantías ofrece desde el punto de vista textual): Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Castalia, 1998², con las coordenadas siguientes: *Quijote*, I o II (indicando la primera o la segunda parte), números romanos para los distintos capítulos y, finalmente, números arábigos para las páginas de la edición citada. El fragmento arriba mencionado gozará, pues, de las indicaciones siguientes: *Quijote*, I.1: 86. En la traducción al inglés del *Quixote*, la de Thomas Shelton, conocida probablemente por Joyce, este fragmento suena así: “His pot consisted daily of somewhat more beef than mutton: a gallimaufry each night, collops and eggs on Saturdays, lentils on Fridays, and now and then a lean pigeon on Sundays”.

pretendo en ningún modo afirmar que Joyce, al dibujar los detalles dietéticos de su mítico héroe dublinés, tuviera memoria de la dieta practicada por don Quijote, manifestando así los términos de un posible diálogo intertextual³. Dicha posibilidad, además de calificarse como peregrina⁴, impacta contra los más elementales principios de la poligénesis, puesto que la conexión de una dimensión alimenticia con la figura del héroe se encuentra en casi todos los recorridos narrativos de la literatura occidental desde sus orígenes hasta nuestros días. Sin embargo, esta consideración, en sí bastante obvia, no impide que se tomen en cuenta algunas coincidencias curiosas al lado de una divergencia sumamente significativa: los dos héroes resultan ser consumidores de carnes baratas (asaduras por lo que atañe a Mr. Bloom, carne de bestia gruesa en lo que se refiere a don Quijote), a los dos les gustan los sabores fuertes (a las mollejas de sabor a nuez del dublinés la cocina manchega contrapone el salpición, normalmente restos del cocido mezclados con sal, vinagre, aceite, pimienta, ajos y especias) y, finalmente, ambos héroes no menosprecian las aves de corral (“fowls” para Bloom, “palomino” para don Quijote). Todas estas coincidencias se sitúan, como se ha dicho, al lado de una divergencia importante y muy significativa: en la dieta de Bloom se muestra únicamente el conjunto de las entrañas comestibles del animal (aludiendo con toda probabilidad a la ascendencia judaica del héroe joyceano⁵), mientras que en el régimen alimenticio de don Quijote prevalecen las carnes propiamente dichas sin excluir las de cerdo como indicio de la pertenencia del héroe manchego a la categoría social de los cristianos viejos (aunque una sutil gradación irónica podría ocultarse bajo la definición de “duelos y quebrantos” otorgada a los huevos revueltos con chorizo y tocino de cerdo entreverado)⁶.

3 En efecto, como afirma Rafael I. García León (1994-1997: 83-91), no existe ninguna evidencia de una relación directa entre *Ulysses* y el *Quijote*, a pesar de que nos consta que Joyce era conocedor de la grandeza del mito cervantino. De todas formas, en los varios catálogos de la biblioteca personal del dublinés no aparece ningún ejemplar del *Quijote*, pero sí se registra la presencia de una traducción italiana de *El coloquio de los perros* (cfr. Ellmann, 1977: 104).

4 En efecto, como oportunamente advierte García Tortosa (1984), en *Ulises* se descubren únicamente resonancias hispánicas con función simbólica (como, por ejemplo, Galway con sus arcos españoles donde nació Nora Barnacle, la mujer de Joyce, o Gibraltar, lugar de nacimiento de Molly, *alter ego* de Nora en *Ulises*), pero no hay nada que pueda relacionarse con el *Quijote* (1984: 13-33).

5 Richard Ellmann (1982: 281 y 290) observa que entre los prototipos de Bloom destaca Ettore Schmitz, que era judío y comía preferentemente las vísceras de pollos y corderos.

6 No hace falta recordar que en la perspectiva de los cristianos viejos los “nuevos” seguían observando algunas normas de la ley antigua, como la prohibición de alimentarse con carne de cerdo (de ahí los posibles duelos y quebrantos achacables al tradicional plato manchego).

Tal divergencia, que la manifestación discursiva pone en evidencia en el plano alimenticio, se enmarca de pleno derecho en una oposición semiótica bien determinada, es decir, en la de “interior” / “exterior” (parte interna [entrañas] / parte externa del animal [carnes]), cuyas implicaciones narratológicas se manifiestan en distintos niveles. El primero, y el más inmediatamente perceptible, se refiere precisamente al planteamiento narrativo que en *Ulises* adquiere una dimensión preferentemente monológica (en la dirección del monólogo interior o *stream of consciousness*), mientras que en el *Quijote* predomina la dimensión dialógica (un diálogo que presupone la intervención de un interlocutor “externo” apto para llevar las riendas de la acción acompañándola hasta su punto final)⁷.

Subrayar la dimensión monológica de *Ulises* significa volver a decir cosas sobremanera conocidas (si consideramos el sinnúmero de estudios que se han realizado al respecto); asimismo, resulta ser un fenómeno consabido el que se relaciona con el así denominado “cronotopo”, a saber, con la visión relativista de ascendencia einsteiniana que asemeja la dimensión temporal a las tres dimensiones espaciales. Hay una cuarta dimensión que el escritor dublinés alcanza mediante una sabia disposición del monólogo interior⁸. Según el parecer de Carlos Fuentes:

[en Joyce] las presencias tutelares de Nicolás de Cusa y de Giordano Bruno [...] se confunden con las presencias actuales de Einstein y de Eisenstein, de Webern y Schoenberg. Joyce las integra a la escritura, a la metamorfosis de las palabras, a la abolición de centros tonales, a la construcción de la página como campo de posibilidades, a la sustitución de toda relación verbal unívoca e irreversible por una nueva causalidad de fuerzas recíprocas: a la escritura de novelas donde pueden coexistir todos los contrarios vistos simultáneamente desde todas las perspectivas posibles (Fuentes 1976: 106).

A todo esto convendría añadir que la dimensión monológica atraviesa gradual y paulatinamente la obra entera, insinuándose incluso en los espacios donde la ma-

⁷ Este papel, en el *Quijote*, está reservado en primera instancia a Sancho, cuya aparición (en el séptimo capítulo de la primera parte) determina el arranque y el desarrollo sucesivo de la dimensión más propiamente novelesca de la obra maestra cervantina.

⁸ Sobre las relaciones entre Joyce y la teoría de la relatividad y, en especial, sobre el nuevo posicionamiento del observador (lector) que en *Ulysses* queda involucrado en el mismo campo objeto de su observación, véase Broch (1974: 231-63). Broch, por otro lado y antes de exhibir su punto de vista, se apresura a apuntar lo siguiente: “No se le hace ninguna ofensa a la teoría de la relatividad al dibujar un paralelo entre ella y la poesía” (231). Además, en el mismo *Ulises*, una espléndida definición del cronotopo la ofrece un pensamiento de Stephen, al comienzo del tercer episodio de la primera parte: “I am, a stride at a time. A very short space of time through very short times of space”, aunque más que a la física relativista, estas palabras remiten a la mitología de William Blake (cfr. Frye 1963).

nifestación discursiva debería ser por su naturaleza dialógica⁹, hasta confluir en el magnífico monólogo interior de Molly (*Ulysses*, III.18: 608-44)¹⁰.

Por el contrario, en el *Quijote*, la dimensión dialógica se muestra preponderante en todas sus partes, y lo es también en los lugares donde el tejido narrativo parece conformarse con el aspecto monológico; como ocurre en el segundo capítulo de la primera parte de la novela, cuando el narrador de primer grado cede su papel al héroe (don Quijote), que se convierte en historiador de sí mismo¹¹.

Ahora bien, parece del todo evidente que en este, como en los demás casos (y son muchos) en que don Quijote habla a sí mismo inventando u otorgando una orientación precisa a su propia historia¹², lo hace sirviéndose de la técnica del soliloquio. Sobra decir que el soliloquio encubre en realidad un diálogo que el personaje proyecta sobre algunos actantes externos (espectadores, lectores), implicándolos en el juego dramático.

Es como si dijéramos que a la orientación preferentemente solipsista del monólogo interior se encara la actitud implícitamente dialógica del soliloquio. Y es asimismo evidente que el soliloquio, en tanto manifestación de una actitud dialó-

⁹ Como, por ejemplo, en *Ulysses*, II.15, el último episodio de la segunda unidad en el esquema triádico planteado por la estructura profunda de la novela joyceana, un episodio que pese a su elaboración en forma dramática, con sus debidas acotaciones y personajes dialogantes, resulta, sin embargo, enredado en tramas oníricas y procesos mnésticos que dificultan notablemente la tarea de distinguir entre lo que pertenece al desarrollo de la acción y lo que, en cambio, se refiere a acontecimientos que ocurren tan solo en la mente de los personajes (cfr. Blamires 1996).

¹⁰ Adviértase que era precisamente el monólogo de Molly el que atraía mayormente la atención de los lectores, encauzando sus juicios. Lo demuestra el comportamiento de algunos censores, como el Fiscal General del Reino Unido (Sir Archibald), quien fundamentaba la prohibición del libro entero en la sola lectura del episodio de Penélope (cfr. Vanderham 1998).

¹¹ “Yendo, pues, caminando nuestro flamante aventurero, iba *hablando consigo mismo* y diciendo: —¿Quién duda sino que en los venideros tiempos, cuando salga a luz la verdadera historia de mis famosos hechos, que el sabio que los escribiere no ponga, cuando llegue a contar esta mi primera salida tan de mañana, desta manera?: “Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos, y apenas los pequeños y pintados pajarillos con sus arpadas lenguas habían saludado con dulce y meliflua armonía la venida de la rosada aurora, que, dejando la blanda cama del celoso marido, por las puertas y balcones del manchego horizonte a los mortales se mostraba, cuando el famoso caballero don Quijote de la Mancha, dejando las ociosas plumas, subió sobre su famoso caballo Rocinante y comenzó a caminar por el antiguo y conocido campo de Montiel...” (I.2: 92).

¹² Piénsese simplemente en las conocidas meditaciones de don Quijote en la soledad de la Sierra Morena cuando “hablando entre sí mismo”, expresa sus incertidumbres sobre el héroe a quien conviene imitar: si a Roldán en su furiosa locura, o bien a Amadís en su dolorida pero tranquila penitencia (I.26: 340-42).

gica (sea cual fuere su naturaleza), implica en todo caso a un interlocutor externo al que el sujeto de la comunicación se dirige, otorgándole el título de destinatario del mensaje (en el teatro este título le corresponde al espectador, en las manifestaciones narrativas, al lector)¹³.

De todas formas, en el *Quijote* la dimensión dialógica adquiere un papel dominante desde los primeros capítulos, a saber, desde cuando el héroe manchego efectúa su primera salida del lugar en perfecta soledad, para asumir después los caracteres de dimensión absoluta cuando, a partir del séptimo capítulo de la primera parte, sale a la escena Sancho cubriendo el cargo de interlocutor oficial y armonizando sus palabras al ritmo de la acción.

Así las cosas, puede considerarse del todo lícito afirmar que, bajo el perfil comunicativo, la oposición “dimensión monológica / dimensión dialógica” se enmarca a pleno título en la categoría opositiva “interior / exterior” derivada, como ya descubrimos, de las dietas de los dos héroes. Dicha oposición, además, evidencia de manera sintomática la orientación del mensaje: hacia el emisor en el caso del monólogo interior (se trata de la función “emotiva” o “subjetiva” en el esquema de Jakobson), mientras que, en el caso del diálogo y del soliloquio, a pesar de que en este último el emisor proclama que está hablando consigo mismo, la orientación preeminente afecta al receptor o destinatario (función “conativa”).

De ahí que el carácter introspectivo del monólogo interior, con su claro propósito de trasladar el flujo de conciencia a las palabras, oriente la atención del sujeto (emisor del mensaje) hacia el campo específico donde actúan las palabras, es decir, hacia la *escritura*: la misma que con sus preceptos, con su gramática, con su lógica consiguiente y sus coordenadas espacio-temporales se inclina a desleír la carga revolucionaria y asoladora de las palabras nuevas para introducirlas de nuevo en el cauce del canon literario (occidental).

Por otro lado, la proyección hacia el exterior de la dimensión dialógica trae a colación la figura del destinatario y, junto con ella, la de un objeto que, por estar escrito ya, compromete al sujeto en el ejercicio de la lectura. De hecho, el proceso de creación del *Quijote* abarca a un autor de primer grado que lee la primera parte de la historia del héroe manchego (hasta el cap. IX) en algunas fuentes sin mayor determinación, seguido por un autor de segundo grado que consigue leer, merced a la colaboración de un intermediario (el traductor), el sucesivo desarrollo de la historia de don Quijote al cuidado del historiador árabe Cide Hamete Benengeli. Cide Hamete, a su vez, volviendo a leer las páginas que él mismo escribió,

13 Por esta razón, según mi parecer, no debe acercarse el monólogo interior joyceano a los soliloquios (sean ellos hamléuticos o quijotescos) como si el primero no fuera otra cosa que una versión moderna o una evolución natural de los segundos.

no duda en poner en tela de juicio la verosimilitud de los hechos allí narrados¹⁴.

La lectura, pues –como es bien sabido–, enreda del todo a los personajes de la historia creando las premisas para el arranque y el desarrollo de la acción: desde los libros de caballerías que causan la locura del protagonista, hasta el mismo *Quijote*, en su primera parte, cuya lectura permite a los Duques y a sus cortesanos organizar, a expensas de don Quijote y Sancho, una especie de fiesta barroca que cubre por entero la parte central del segundo *Quijote* (del cap. XXX al LVII), y hasta llegar al así llamado *Quijote apócrifo*¹⁵, cuyo descubrimiento (a la altura del cap. LIX de la Segunda parte) y lectura consiguiente determinan nada menos que la modificación del proyecto narrativo, por lo menos en lo que atañe a las coordenadas espaciales¹⁶.

Sobra decir que tanto Cervantes como Joyce necesitan apoyarse en un precedente orden de referencias para que se le dé cabida a la materia revolucionaria de sus obras.

Es notorio que Cervantes identifica este orden con los libros de caballerías o, si se prefiere, con la épica tardomedieval; Joyce, en cambio, descubre sus puntos de referencia en el mundo clásico y en la epopeya homérica. Hace falta, sin embargo, especificar que los dos escritores se sirven de modalidades distintas para enfrentarse con sus respectivos mundos referenciales.

Cervantes lo hace desde el exterior, sobreponiendo a los libros ya escritos una lectura contrastiva (la de don Quijote), preferentemente monosémica y apta para poner en tela de juicio el sistema con los mismos discursos que garantizan su equilibrio. Es lo que puede comprobarse fácilmente en el diálogo entre don Quijote y el Canónigo¹⁷ sobre la veracidad de los libros de caballerías y acerca de la existencia real de los caballeros andantes. Al canónigo que manifiesta su desconfianza

14 “No me puedo dar a entender, ni me puedo persuadir, que al valeroso don Quijote le pasase puntualmente todo lo que en el antecedente capítulo queda escrito...” (II.24: 896).

15 Me refiero, naturalmente, a la continuación del *Quijote* de 1605 llevada a cabo por un escritor que se esconde detrás de un nombre de cobertura (Alonso Fernández de Avellaneda) y que se publicó en Tarragona en 1614 con el título de *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha, que contiene su tercera salida: y es la quinta parte de sus aventuras*.

16 En efecto, el proyecto primitivo (que se muestra en algunos informes incluidos en la parte final del primer *Quijote*) preveía la participación del héroe manchego en las justas de Zaragoza (y es precisamente a estas justas que el don Quijote de Avellaneda dirige sus pasos). En el segundo *Quijote* cervantino, en cambio, el protagonista (tras haber leído algunos capítulos del apócrifo) decide cambiar la ruta predeterminada para encaminarse hacia Barcelona.

17 Un personaje que en el *Quijote* desempeña el papel de escritor y crítico evaluador de las manifestaciones narrativas y literarias de su tiempo.

ante los hechos narrados y los personajes de los libros de caballerías, desconfianza debida al raciocinio (buen entendimiento), a la inteligencia y a la pertenencia a un público que sabe distinguir la ficción (“los disparates”) de la realidad¹⁸; a esta desconfianza del canónigo, pues, don Quijote opone su total confianza basándose en argumentaciones igualmente sólidas: se trata de libros publicados “con licencia de los reyes y con aprobación de aquellos a quien se remitieron”, libros que “con gusto general son leídos y celebrados de los grandes y de los chicos, de los pobres y de los ricos, de los letrados e ignorantes, de los plebeyos y caballeros, finalmente, de todo género de personas, de cualquier estado y condición que sean”, y, finalmente, libros que poseen todos los requisitos para que la invención quede arraigada en la realidad (“y más llevando tanta apariencia de verdad, pues nos cuentan el padre, la madre, la patria, los parientes, la edad, el lugar y las hazañas, punto por punto y día por día, que el tal caballero hizo, o caballeros hicieron”, I.50: 631). Quizás no haga falta subrayar que se debe precisamente a esta lectura de don Quijote, en apariencia ingenua e insustancial bajo el perfil estético, la capacidad para poner en tela de juicio la firmeza de los mundos referenciales hasta socavar sus raíces épicas. En cambio, la acometida de Joyce a sus mundos (constituidos por la épica occidental en su entereza, como ya se ha dicho) se desarrolla en el nivel de la escritura que logra introducirse en el tejido conectivo de la expresión literaria hasta contaminar su solidez, su firmeza y el estatus de inmovilidad que manifiestan los diversos estilos en sus ámbitos respectivos. La estrategia correspondiente reside en la incursión de la escritura propia en la ajena para ajustarla y someterla a sus exigencias.

Claro está que este procedimiento puede realizarse tan solo actuando desde el interior del texto, y Joyce nos proporciona un ejemplo espléndido de su realización en el episodio “The Oxen of the Sun” (*Ulysses*, II.14: 314-49), comprometiéndose en la creación de su mundo posible las distintas manifestaciones de la prosa inglesa desde la anglosajona del siglo IX hasta la prosa en lengua inglesa del siglo XX¹⁹. O sea, que los distintos estilos de la prosa inglesa a lo largo de los siglos que-

18 “Mas, puesto que conceda que está allí, no por eso me obligo a creer las historias de tantos Amadis, ni las de tanta turbamulta de caballeros como por ahí nos cuentan; ni es razón que un hombre como vuestra merced, tan honrado y de tan buenas partes, y dotado de tan buen entendimiento, se dé a entender que son verdaderas tantas y tan estrañas locuras como las que están escritas en los disparatados libros de caballerías” (I.49: 630).

19 Entran en el juego, entre las manifestaciones más significativas, la prosa homilética anglosajona, los relatos de viaje de Sir John Mandeville, la literatura caballeresca medieval, las crónicas “elisabitanas”, John Bunyan, Daniel Defoe, Jonathan Swift y otros muchos desde Charles Dickens, John Ruskin y Thomas Carlyle hasta llegar a una especie de *pastiche* de registros y dialectos de los primeros dos decenios del siglo XX. (cfr. Gilbert 1963: 254-69).

dan amordazados y compelidos a describir los humores y los encuentros de Mr. Bloom, que está entrando en el Hospital de Maternidad de Dublín para hacerle una visita a Mrs. Purefoy que lleva tres días con dolores de parto²⁰. Y el hecho de que en este mismo episodio se le dé cabida a una clara desacralización de la maternidad mediante conversaciones combinadas con meditaciones obscenas sobre la seducción, sobre el uso de los contraceptivos, sobre las perversiones sexuales, etc., hace patente la intención paródica del escritor que de tal modo consigue volcar los mundos de referencia sin salir de sus específicos ámbitos de expresión con una técnica análoga a la que en la música vocal lleva el nombre de *contrafactum*²¹.

Por consiguiente, el efecto deseado no se alcanza mediante una agresión externa, sino más bien erosionando desde el interior la estructura encargada de transmitir los textos de partida. No hay en Joyce ninguna imitación caricatural; se muestra, en cambio, el propósito de alterar y violar el equilibrio armónico transmitido por los diversos estilos que paulatinamente se desarrollan al servicio de su proyecto narrativo²².

20 Este procedimiento, observa atinadamente García Tortosa, “supone una permutación continuada del narrador y del material narrado. Cambia la voz que cuenta los hechos y, con ella, la perspectiva del relato [...]. Conforme cambian la lengua y el narrador, los personajes parece como si se reencarnaran en otros que, aunque comparten con los anteriores parte de su experiencia y ciertos rasgos físicos y de carácter, sin embargo, su naturaleza histórica no es la misma” (*Ulises*, ed. cit., *Introducción*: 147 y 149).

21 Es notorio (*Ulises*, ed. cit., *Introducción*: 147 y 149) que la técnica del *contrafactum* (que consiste en la sustitución de un texto cantado por otro sin alterar la forma musical) se remonta a épocas antiguas; y es también notorio que los trovadores del siglo XIII hacían amplio uso de esta técnica, reiterando esquemas musicales preexistentes para conseguir una nueva lectura en clave paródica de los textos reemplazados.

22 Algo parecido, por no salir del ámbito musical, lo había conseguido Mozart con su “divertimento musical” K 522, donde, según los especialistas más expertos, actúan como blancos de la parodia los estilos practicados por los músicos de corte de su tiempo. A la misma modalidad, aunque transpuesta al ámbito retórico, hace referencia Umberto Eco cuando, tras tomar inspiración de una conocida lectura de T. S. Eliot (1923), afirma: “La interpretación que en su tiempo ofreció T. S. Eliot sigue siendo válida: Joyce rechaza la sustancia del *ordo* escolástico y acepta el caos del mundo contemporáneo, pero intenta reducir sus aporías *colocándolo* exactamente en las formas del *ordo* puesto en tela de juicio” (Eco 1982: 86-87. La traducción es mía). Y a un artificio análogo, pero con una referencia puntual al poema homérico como palimpsesto del héroe joyceano, remite Carla Marengo Vaglio con la siguiente consideración: “Las coincidencias puntuales con la historia de Ulises, las que han dado lugar a interpretaciones encontradas sobre su utilidad y su valor, *sirven cuando mucho a sustentar la perspectiva heroicómica y a arrojar luz sobre la dimensión irónica en la que se sitúan las hazañas de Bloom*, que remachan, precisamente por ser el héroe un hombre común, las hazañas y los itinerarios establecidos por la historia y el mito” (1977: 93. Me pertenecen la traducción y la adopción de la letra cursiva para evidenciar palabras o frases especialmente significativas

Es notorio, en cambio, que la imitación caricatural ocupa un lugar predominante en el *Quijote* y puede fácilmente considerarse como un asalto a los textos de referencia (*libros de caballerías*) llevado a cabo desde el exterior, es decir, desde un mundo (el de don Quijote) que aparenta ser por definición totalmente extraño a los mundos posibles pertenecientes a la épica medieval²³.

A decir verdad, hay un momento en el *Quijote* en que el relato parece adquirir una dirección paródica parecida a la de Joyce, puesto que actúa en el ámbito de la misma estructura de los textos de referencia. Se trata del pasaje al que ya aludimos, en el que el héroe manchego se convierte en historiador de sí mismo y comienza a relatar su historia utilizando el mismo estilo que sus denostados modelos (I.2: 92-93). Esta tentativa, sin embargo, queda cortada desde el primer momento merced a la intervención del narrador de primer grado, quien no duda en interrumpir el experimento otorgándole el título de “disparate”, engendrado por un cerebro enfermo bajo el ardor del sol manchego del mediodía: “Con éstos iba ensartando otros disparates, todos al modo de los que sus libros le habían enseñado, imitando en cuanto podía su lenguaje. Con esto, caminaba tan despacio, y el sol entraba tan apriesa y con tanto ardor, que fuera bastante a derretirle los sesos, si algunos tuviera” (I.2: 93). Tras esto, el artificio de la parodia quedará confiado por entero al contraste entre mundos y al propósito loco y ridículo de un individuo que intenta pasar de un mundo a otro pese a su manifiesta insuficiencia.

De ahí que, incluso bajo el perfil de la parodia, se muestre una oposición entre dos modalidades distintas de poner en marcha el mismo dispositivo: contrastando con los textos de referencia desde el interior, como lo hace Joyce²⁴, o bien apremiándolos desde el exterior, como lo hace Cervantes. Aun en su diversidad, estas

con respecto a nuestro discurso).

23 Desde el comienzo ya, el narrador guarda distancias con el mundo de referencia colocando su relato en una pequeña aldea de la pobre región manchega (en contra de las tierras míticas y los fabulosos castillos de los héroes de los libros de caballerías) y atribuyendo el papel de protagonista a un pobre hidalgo de aldea, fuera de juicio y bastante mayor, que vive en un clima de “mediocritas”, por lo demás, muy poco “áurea”.

24 No se debe a la casualidad, pues, el hecho de que Curtius, tras examinar las técnicas propias de la parodia en la producción joyceana, subrayara que sus recorridos quedan estrechamente vinculados con la estructura lingüística del texto: “Y así cada uno de los dieciocho capítulos posee su técnica propia, que requeriría un análisis aparte. Un rasgo común tienen sin embargo todos ellos –y todos nuestros análisis lo han puesto de manifiesto–: cada pasaje, cada frase, cada fragmento de oración se hace sólo inteligible si es puesto en relación con otros” (“James Joyce y su *Ulysses*”, en Curtius 1959: 164-65). Es esta una especie de *tout se tient* saussureano que fija con claridad el estatuto del signo paródico joyceano como relación entre elementos estilísticos que actúan rigurosamente en el interior del texto.

dos modalidades vuelven a plantear abiertamente la oposición semiótica “interior / exterior”, con sus implicaciones narratológicas consiguientes, las que en parte ya conocemos.

Sin embargo, las dos modalidades de ejecución (parodia interna promovida por la escritura, en el caso de Joyce; parodia externa originada por la lectura, en el caso de Cervantes) confluyen hacia la misma finalidad, la de crear nuevos mundos posibles cabalgando sobre las cenizas de los mundos de referencia. El alcaáino, como señala sabiamente Carlos Fuentes, quita la máscara a la épica medieval²⁵, imponiéndole los sellos de la lectura crítica; mientras que Joyce “desenmascara la épica total de Occidente, de Odiseo a la Reina Victoria, marcándola con las heridas de su escritura crítica” (Fuentes 1976: 98). Una intención que es al mismo tiempo constructiva y destructiva pero que, para desarrollarse plenamente, debe a la fuerza comprometer a la figura del lector en su doble faceta de “lector virtual” (que es una función del texto) y “lector empírico” (que actúa en la historia y está fuera del texto). Y dado que el objeto de nuestro análisis se identifica con el universo narrativo, hablaremos en el primer caso de lector “intradiegético”, dejando al segundo el título de lector “extradiegético”.

Cervantes, en el *Quijote*, no oculta su propensión hacia el lector intradiegético que interviene en todas las circunstancias orientando a menudo el desarrollo de la acción. Esto ocurre a partir del propio héroe manchego, que es al mismo tiempo protagonista y lector (cuando no es autor) de su historia. Esta segunda función del héroe queda especialmente manifiesta, mejor sería decir explícita, en los primeros capítulos de la segunda parte del *Quijote* cuando Sancho hace saber que está a punto de llegar a la aldea del hidalgo el bachiller Sansón Carrasco, proveniente de la Universidad de Salamanca. Este trae noticias sobre la publicación y difusión de la primera parte de la historia del *Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*²⁶; lo que le permite a don Quijote convertirse en lector de su misma historia y expresar juicios críticos sobre la calidad del producto que ofrece el autor de la misma:

Ahora digo –dijo don Quijote– que no ha sido sabio el autor de mi historia, sino algún ignorante hablador, que, a tienta y sin algún discurso, se puso a escribirla, salga lo que

25 Mejor sería decir: “en los epígonos de la épica medieval”.

26 “...anoche llegó el hijo de Bartolomé Carrasco, que viene de estudiar de Salamanca, hecho bachiller, y, yéndole yo a dar la bienvenida, me dijo que *andaba ya en libros la historia de vuestra merced*, con nombre del *Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*; y dice que me mientan a mí en ella con mi mismo nombre de Sancho Panza, y a la señora Dulcinea del Toboso, con otras cosas que pasamos nosotros a solas, que me hice cruces de espantado cómo las pudo saber el historiador que las escribió” (II.2: 702).

saliere, como hacía Orbaneja, el pintor de Úbeda, al cual preguntándole qué pintaba, respondió: “Lo que saliere”. Tal vez pintaba un gallo, de tal suerte y tan mal parecido, que era menester que con letras góticas escribiese junto a él: “Éste es gallo”. Y así debe de ser de mi historia, que tendrá necesidad de comento para entenderla (II.3: 709-10).

Pero don Quijote, en esta circunstancia, no es el único en desempeñar el papel de lector intradieгético; junto con él actúan como lectores y expresan sus juicios críticos el bachiller Sansón Carrasco (que ha leído la historia antes que todos los demás) y Sancho, quien, además de manifestar juicios positivos sobre la calidad del producto (contrastando en esto con la opinión de don Quijote), se apresura también en poner remedio a los supuestos desperfectos del texto, añadiendo los pormenores que por alguna razón faltaban en la primera parte de la historia²⁷. Y es lector intradieгético incluso el propio narrador oficial de la historia (Cide Hamete Benengeli) cuando, al principio del capítulo XXIV de la segunda parte, levanta dudas sobre la credibilidad de las cosas que él mismo había relatado en el anterior capítulo²⁸; así como a la misma categoría de lectores intradieгéticos pertenecen los duques, quienes para organizar la fiesta “barroca” a expensas de don Quijote y Sancho buscan respaldo en las noticias que habían leído en la primera parte del *Quijote*²⁹.

Luego, en el transcurso de la historia, crece el número de dichos lectores hasta hacer posible el traslado de algunos personajes de un mundo posible a otro, como acontece en el caso de Álvaro Tarfe, un personaje del *Quijote* de Avellaneda que, habiendo sido leído por nuestro héroe, transmigra del apócrifo al *Quijote* auténtico para desempeñar en este nuevo ambiente una concreta función testimonial.

27 Muy conocido, al respecto, es el episodio del rucio que Sancho se responsabiliza en relatar al principio del cuarto capítulo de la segunda parte para reparar una posible omisión de la primera parte.

28 “Dice el que tradujo esta grande historia del original, de la que escribió su primer autor Cide Hamete Benengeli, que, llegando al capítulo de la aventura de la cueva de Montesinos, en el margen dél estaban escritas, de mano del mesmo Hamete, estas mismas razones: ‘No me puedo dar a entender, ni me puedo persuadir, que al valeroso don Quijote le pasase puntualmente todo lo que en el antecedente capítulo queda escrito: la razón es que todas las aventuras hasta aquí sucedidas han sido contingibles y verisímiles, pero ésta desta cueva no le hallo entrada alguna para tenerla por verdadera, por ir tan fuera de los términos razonables’” (II.24: 896).

29 “y los dos [Duque y Duquesa], por haber leído la primera parte desta historia y haber entendido por ella el disparatado humor de don Quijote, con grandísimo gusto y con deseo de conocerle le atendían, con prosupuesto de seguirle el humor y conceder con él en cuanto les dijese, tratándole como a caballero andante los días que con ellos se detuviese, con todas las ceremonias acostumbradas en los libros de caballerías, que ellos habían leído, y aun les eran muy aficionados” (II.30: 951. La cursiva es mía).

Sin embargo, es precisamente esta propensión cervantina hacia la figura del lector intradieгético la que hace cada vez más urgente para la comunicación (del mensaje literario) la participación del lector extradiegético o empírico cuya lectura crítica se convierte implícitamente en una de las dimensiones del texto; y, a veces, incluso de manera explícita, como en el caso ya mencionado de Cide Hamete Benengeli, quien, tras haber expresado sus dudas sobre la veracidad de los hechos que él mismo ha narrado, deja al lector extradiegético la tarea de expresar el juicio definitivo: “Tú, lector, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere, que yo no debo ni puedo más” (II.24: 896). En resumidas cuentas, nos parece conveniente afirmar que la lectura crítica –la que Carlos Fuentes considera instrumento de destrucción y construcción de mundos posibles (Fuentes 1976: 77)– manifiesta en el texto cervantino una orientación concreta, del interior al exterior de la diégesis, es decir: del lector intradieгético al lector extradiegético, solicitado y, por lo tanto, comprometido en el proceso de valoración del texto.

La novela de Joyce, en cambio, no concede espacio, por lo menos en apariencia, al lector intradieгético, a pesar de que –según advierte oportunamente Hugh Kenner (2004)–, entre las varias voces que contribuyen a la creación de la polifonía en *Ulises*, se percibe la presencia de una voz que parece extraña a los acontecimientos y a su colocación en el plano de la intriga. Una especie de conciencia en la conciencia (llamada “the Arranger” por el propio Kenner) que funciona como un principio organizador de las distintas teselas de mosaico que contribuyen a la creación del mundo posible joyceano; una voz que se hace sentir a espaldas de los diversos narradores y que se cuela en el texto para hacer resaltar algunas correspondencias, iteraciones y nuevas formulaciones sintácticas y léxicas de sucesos ya considerados anteriormente. Se trata, mirándolo bien, de un lector intradieгético porque, aun siendo extraño a los acontecimientos, los examina y los valora en el ámbito propio de la diégesis.

Sin embargo, diferenciándose del lector o lectores cervantinos, el lector intradieгético joyceano no se dirige, ni explícita ni implícitamente, a un lector extradiegético o empírico, sino que, actuando como un arreglista, adapta y recombina los elementos del texto objeto de su atención para favorecer su ejecución en base a nuevos criterios. En otras palabras, este lector intradieгético, al moverse de la dimensión interna hacia la externa, interviene en la *escritura* del texto sin comprometer ni requerir la cooperación del lector extradiegético para la ejecución de su pieza. La consecuencia más inmediata de todo esto reside en la exclusión del lector empírico, o por mejor decirlo, de aquel lector empírico que con todos sus pertrechos ideológicos y sociológicos (y, por lo general, sometido a una escritura única, racional, realista e individualista) podría contaminar su universo de signi-

ficación.

Este es un rechazo más que evidente, percibido en seguida por los primeros lectores “autorizados” de *Ulises*, desde Gertrude Stein, hasta Edmund Gosse, George Moore, y Wyndham Lewis (con su despectiva definición de la obra como una gran masa caótica y miasmática) (Deming 1970: 261-83), quienes expresaron juicios negativos basándose precisamente en su aparente ausencia de comunicación: “Éste no es arte –afirmaba Moore–. Es como tratar de reproducir la guía telefónica” (citado en Marengo Vaglio 1977: 178).

Pero no es verdad que en *Ulises* haya “ausencia” de comunicación. Lo que, en realidad, se registra aquí es una orientación particular del proceso, como puede claramente descubrirse en el famoso monólogo de Penélope-Molly que cierra la novela de Joyce.

Molly no pretende comunicar nada a un lector que podría enjuiciar desde el exterior su quehacer basándose en reglas y normas preestablecidas (Molly, como es bien sabido, no es Madame Bovary). Molly convida al lector a acceder con ella a su mundo, a compartir sus experiencias, a probar sus mismas emociones y, en resumidas cuentas, a vivir su vida. Molly no desencadena ningún proceso de identificación o de imitación que de todos modos son factores externos o, mejor dicho, proyecciones del mundo interno en el externo; lo único que propone Molly es “convivencia”, es decir, proyección de lo de fuera hacia lo de dentro. Molly no se conforma con un lector empírico, extraño a su mundo, sino que exige la presencia de un lector “cómplice”, capaz de compartir sus pensamientos, sus sensaciones, sus secretos, sus experiencias eróticas: un lector que en llegando al final del recorrido pueda decir con ella y con la misma seguridad: “[I put my arms around him yes and drew him down to me so he could feel my breasts all perfume yes and his heart was going like mad] and yes I said yes I will Yes” (*Ulysses*, III.18: 644)³⁰. Finalmente, mirándolo bien, el monólogo interior logra romper las barreras que dividen lo que está fuera de lo que está dentro para conceder al individuo que habita en el mundo externo (el lector empírico) el permiso de penetrar en el mundo (posible) interno.

El propósito “loco” de Joyce (patente ya en *Ulises*, pero aún más evidente en *Finnegans Wake*) no fue exactamente el de escribir una novela de transgresión, sino más bien el de crear un mundo (posible) cuyo artífice, mediante la escritura, consigue entrar en él como individuo y vivir en todos los individuos que se encuentran allí, aún siendo dichos individuos productos de su imaginación.

Pero, fíjense bien, no estamos hablando de una autobiografía, sino de una

30 “[le estreché entre mis brazos sí y le apreté contra mí para que sintiera mis pechos todo perfume sí y su corazón parecía desbocado] y sí dije sí quiero Sí” (trad. Tortosa-Laguéns, 908).

operación milagrosa realizada en el plano narrativo. En definitiva, un milagro no muy distinto al que realizó don Quijote para crear su mundo. Porque, como bien sabemos, también el héroe cervantino es creador del mundo donde él vive como individuo (baste pensar en el momento en que se hace historiador de sí mismo³¹); y justamente a don Quijote y a su inventiva deben su existencia los demás individuos que viven en el mismo mundo: desde las damas-mozas del partido que están a la puerta de la venta-castillo, hasta el ventero-castellano y el campesino-caballero de los primeros capítulos de la novelas; desde el fiel escudero Sancho, compañero de todas sus aventuras, hasta Dulcinea, de cuya existencia no es lícito dudar, pues nace concretamente de la fantasía del héroe manchego. Y así, siguiendo hasta alcanzar a todos los personajes de la primera y segunda parte, incluyendo a los encantadores.

Sin embargo, don Quijote (diferenciándose en esto de Stephen Dedalus, Mr. Bloom y Molly) actúa en un mundo bien protegido, con barreras anti-invasión levantadas por sus diversos autores: el historiador arábigo (mentiroso, por definición) Cide Hamete Benengeli, cronistas e historiadores genéricos, traductores, un antiguo pergamino que contiene poemas en vida y en muerte del ingenioso hidalgo redactados por los improbables Académicos de Argamasilla (I.52: 654-59), y, al final de este largo recorrido (aunque mejor sería decir, “al principio”), en calidad de padre o padrastro del héroe (“Pero yo, que, aunque parezco padre, soy padrastro de Don Quijote” (I.Pról.: 63), el principal responsable de todo el asunto, es decir: Miguel de Cervantes Saavedra, quien, al prologar su libro, no duda en tomar las distancias de su misma creatura, sugiriéndole al lector que haga lo mismo³².

Por consiguiente, el autor (Cervantes), y con él el lector (empírico), no están autorizados a entrar en el mundo de don Quijote; pueden leerlo, criticarlo e

31 Cfr. n. 7.

32 “Acontece tener un padre un hijo feo y sin gracia alguna, y el amor que le tiene le pone una venda en los ojos para que no vea sus faltas, antes las juzga por discreciones y lindezas y las cuenta a sus amigos por agudezas y donaires. Pero yo, que, aunque parezco padre, soy padrastro de *Don Quijote*, no quiero irme con la corriente del uso, ni suplicarte, casi con las lágrimas en los ojos, como otros hacen, lector carísimo, que perdones o disimules las faltas que en este mi hijo vieres; y ni eres su pariente ni su amigo, y tienes tu alma en tu cuerpo y tu libre albedrío como el más pintado, y estás en tu casa, donde eres señor della, como el rey de sus alcabalas, y sabes lo que comúnmente se dice: que debajo de mi manto, al rey mato. Todo lo cual te esenta y hace libre de todo respecto y obligación; y así, puedes decir de la historia todo aquello que te pareciere, sin temor que te calunien por el mal ni te premien por el bien que dijeres della” (I.Pról.: 63).

incluso derribarlo, si quieren, pero actuando desde el exterior³³ y sin ninguna posibilidad de alterar su arquitectura interna. Y aquí viene como anillo al dedo en el plan metafórico la imagen propuesta por la dieta del héroe cervantino y su relación con la parte externa del animal; lo que nos había permitido descubrir el segundo término de una categoría opositiva (“interior” / “exterior”) generadora de toda una serie de implicaciones en el nivel narratológico.

Es muy distinta, en cambio, la relación autor-lector en la novela joyceana, debido al hecho de que no hay barreras anti-invasión que puedan custodiar el mundo posible de Stephen-Telémaco, Leopold-Ulises, Molly-Penélope. Así como lo sugiere la dieta de Mr. Bloom, lo que está dentro se abre al quehacer del autor (y del lector), permitiéndole reescribir (y releer) el mundo posible de su creación, comprometerse con los individuos que pueblan este mundo e involucrar al lector (empírico) en su magnífica obsesión. De este modo, como ya vimos hablando de la parodia, Joyce consigue desenmascarar al héroe occidental, obligándole a exhibir toda su intimidad en sus facetas más recónditas e inconfesables, es decir: en su dimensión más auténtica y “real”³⁴.

Privados de la pátina protectora externa que cubría a los héroes míticos de la epopeya occidental, el nuevo Telémaco (Stephen Dedalus), el nuevo Ulises (Leopold Bloom) y la nueva Penélope (Molly) pueden atreverse a compartir con el autor y con el lector los pormenores más abyectos y más sórdidos de su existencia, como las meadas o la extracción del moco por parte de Stephen, como la defecación y la masturbación solitaria de Bloom, y así siguiendo por el estilo en un crescendo continuo de trágica y a veces repugnante cotidianidad (envuelta en el dictado sublime de la *high culture* del canon occidental) que alcanza su cumbre en los pensamientos eróticos de Molly:

mi fa pieta Masetto then Ill start dressing myself to go out presto non son piu forte Ill put on my best shift and drawers let him have a good eyeful out of that to make his micky stand for him Ill let him know if thats what he wanted that his wife is I s l o fucked yes and damn well fucked too up to my neck nearly not by him 5 or 6 times hand running theres the mark of his spunk on the clean sheet I wouldnt bother to even iron it out that ought to satisfy him if you dont believe me feel my belly unless

33 Así como, en efecto, hace el narrador en el último capítulo de la segunda parte (II.74: 1311-19), ofreciendo al héroe la recuperación del juicio y determinando de tal modo la muerte física de don Quijote como imagen de su muerte signica.

34 Utilizamos aquí el término “real” en el sentido que le ofrece Barthes, derivándolo de la experiencia lacaniana (Barthes 1968: 84-89): donde se “concibe lo “real” como un nivel de realidad en sí mismo, como un “lenguaje de las cosas” anterior a todo discurso”.

I made him stand there and put him into me Ive a mind to tell him every scrap and make him do it out in front of me serve him right its all his own fault if I am an adulteress as the thing in the gallery said [...] He wouldnt have made us the way He did so attractive to men then if he wants to kiss my bottom Ill drag open my drawers and bulge it right out in his face as large as life he can stick his tongue 7 miles up my hole as hes there my brown part [...] Ill let him do it off on me behind provided he doesnt smear all my good drawers.... (III.18: 641-42)³⁵.

La actuación del primer término de la categoría opositiva “interior/exterior” se muestra aquí con toda claridad y se enmarca perfectamente en el conjunto de las posibles dimensiones simbólicas que plantean las dietas de los héroes. De hecho, si, por un lado, Cervantes no hace al lector otra concesión que no sea la de olfatear los manjares de don Quijote, quedándose de todas formas en lo exterior de la diégesis y dejando enteramente al héroe la tarea de consumirlos y valorar su calidad (le corresponde a don Quijote, en efecto, la responsabilidad de considerar lamentable y profanador [*duelos y quebrantos*] el plato manchego de huevos revueltos con jamón³⁶), por otro lado, Joyce dirige al lector la invitación a entrar en el mundo posible de Mr. Bloom y consumir con él la sopa de menudillos espesa, las mollejas que saben a nuez, el corazón asado relleno, los filetes de hígado empanados, las huevas de bacalao fritas y sobre todo los riñones de cordero a la plancha³⁷;

35 “mi fa pietà Masetto luego comenzaré a vestirme para salir presto non son più forte me pondré mi mejor camisa y bragas que pueda darle bien al ojo para que se le empine la churra le haré saber si eso es lo que quiere que a su mujer la follan sí y muy bien que la follan además hasta el moño y no por él 5 o 6 veces sin parar ahí está la señal de su leche en la sábana limpia no me voy a molestar ni siquiera en disimularla con la plancha a ver si se da por satisfecho si no me crees tócame la tripa a no ser que haga que se la empine y me la meta tengo la intención de contárselo todito y obligarle a que se lo haga delante de mí lo tiene bien merecido toda la culpa es suya si soy una adúltera como decía aquel individuo en el gallinero [...] Él no nos habría hecho como nos hizo tan atractivas para los hombres así que si él quiere besarme el culo le abro las bragas de par en par y se lo estampo en la cara a lo ancho y a lo largo puede meterme la lengua 7 millas y cuando lo tenga en mis partes morenas [...] le dejaré que se me corra detrás siempre que no me ponga perdidas mis bragas buenas...” (trad. Tortosa-Lagüéns, 905-06).

36 Cfr. n. 6.

37 Precisamente a este modo de leer *Ulises* se refiere Orwell cuando en su célebre ensayo de 1940 (“Inside the Whale”) escribe: “Here is a whole world of stuff which you supposed to be of its nature incommunicable, and somebody has managed to communicate it. The effect is to break down, at any rate momentarily, the solitude in which the human being lives. When you read certain passages in *Ulysses* you feel that Joyce’s mind and your mind are one, that he knows all about you though he has never heard your name, that there some world outside time and space in which you and he are together”. Añádase que no puede considerarse meramente casual el hecho de que uno de los ritos

si bien a alguien, en el mundo de los lectores, el “fine tang of faintly scented urine” (II.4: 45)³⁸ resueltamente no le gusta.

Bibliografía citada

- BARTHES, ROLAND (1968), “Effet de réel”, *Communications*, 11: 84-89.
- BLAMIRE, HARRY (1996³), *The New Bloomsday Book: A Guide Through Ulysses*, London-New York, Routledge.
- BROCH, HERMANN (1974), “James Joyce y el presente”, *Poesía e investigación (Dichten und Erkennen*, 1955), Barcelona, Seix Barral: 231-330.
- CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE (1998²), *Don Quijote de la Mancha*, ed. Florencio Sevilla. Madrid, Castalia.
- CURTIUS, ERNST ROBERT (1959), “James Joyce y su *Ulysses*”, *Ensayos críticos acerca de literatura europea*, Barcelona, Seix Barral, II: 164-65 [1ª ed. en alemán, Bern, A. Francke Ag Verlag, 1950].
- DEMING, R. H., ed. (1970), *James Joyce: The Critical Heritage*, London, Routledge & K. Paul, vol. 1: 261-83.
- ECO, UMBERTO (1982), *Le poetiche di Joyce*, Milano, Bompiani.
- ELLMANN, RICHARD (1977), *The Consciousness of Joyce*, New York, Oxford University Press.
- , (1982), *James Joyce*, New York, Oxford University Press.
- ELIOT, T. S. (1923), “Ulysses, Order and Myth”, *The Dial*, 75: 480-83.
- FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, ALONSO (1614), *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha, que contiene su tercera salida: y es la quinta parte de sus aventuras*, Tarragona, Felipe Roberto.
- FRYE, NORTHROP (1963), *Fables of Identity. Studies in Poetic Mythology*, New York, Harcourt.
- FUENTES, CARLOS (1976), *Cervantes o la crítica de la lectura*, México, Joaquín Mortiz.
- GARCÍA LEÓN, RAFAEL I. (1994-1997), “Literatura y vida: estudio comparativo de *Ulysses*

practicados por los joyceanos en el “bloomsday” (16 de junio) consiste exactamente en comer un riñón de cordero con el desayuno de té y tostadas.

38 Con esto quiero aludir a los críticos y escritores profesionales como Virginia Woolf, Gertrude Stein, Edmund Gosse, George Moore y otros que, según vimos anteriormente, se negaron a aceptar el pacto narrativo establecido por Joyce entre emisor y receptor del mensaje.

y el *Quijote*", *Joyce en España*. IV Encuentros de la Asociación Española James Joyce, eds. Francisco García Tortosa; Antonio Raúl de Toro Santos. La Coruña, Universidade da Coruña: 83-91.

GARCÍA TORTOSA, FRANCISCO (1984), "España y su función simbólica en la narrativa de *Ulises*", *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, 8: 13-33.

GILBERT, STUART (1963), *James Joyce's 'Ulysses'*, London, Penguin Books in association with Faber and Faber.

KENNER, HUGH (2004 [1980]), "The Arranger", *James Joyce's "Ulysses"*, ed. Derek Attridge. Oxford, University Press: 17-32.

JOYCE, JAMES (1986), *Ulysses*, The corrected text with a new preface by Richard Ellmann, eds. Hans Walter Gabler; Wolfhard Steppe; Claus Melchior. London, Penguin Books.

—, (2007), *Ulises*, ed. Francisco García Tortosa, trad. Francisco García Tortosa; M^a Luisa Venegas Lagüéns. Madrid, Cátedra.

MARENGO VAGLIO, CARLA (1977), *Invito alla lettura di Joyce*, Milano, Mursia.

ORWELL, GEORGE (1940), *Inside the Whale*, The University of Adelaide Library [5/2/2015] <<https://ebooks.adelaide.edu.au/o/orwell/george/inside-the-whale/>>.

VANDERHAM, PAUL (1998), *James Joyce and Censorship: The Trials of "Ulysses"*, Basingstoke, Macmillan.

