

REALIDAD PRISMÁTICA EN EL *QUIJOTE* Y EN EL *ULISES*

por Luz Aurora Pimentel y Anduiza

A Raimundo Lida

“Pide no se desprecie su trabajo, y se le den alabanzas, no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir.”

(*Quijote*, II, c. XLIV)

Cervantes y Joyce; el *Quijote* y el *Ulises*. Asociación a primera vista disparatada, tal es la distancia que los separa. Sin embargo, en el terreno poético se bórnan las rutas convencionales y se dibujan otras insospechadas.

Grandes conocedores de su tradición literaria y siempre conscientes de ella, la incorporan en su obra, la recrean y la trascienden. Todas las formas literarias parecen tener cabida en la vastedad de la obra de Cervantes y de Joyce. Ambos revolucionan, a su manera, el arte de novelar, al presentarnos una visión de la realidad tan compleja que no admite simplificación. La grandeza del *Quijote* es tal que incluso contiene en sí mismo la semilla de un *Ulises*. Basta recordar que don Quijote, no enteramente satisfecho con los logros de su autor, sugiere él mismo otras posibilidades en la forma de tratar el material novelístico:

en manifestar mis pensamientos, mis suspiros, mis buenos deseos... pueden hacer un volumen mayor, o tan grande, que el que pueden hacer todas las obras del Tostado. (II, c. iii)

Y qué otras cosas hace Joyce con Leopold Bloom sino ‘manifestar sus pensamientos, sus suspiros, sus buenos deseos’... mas no sus acciones en proporción a sus pensamientos —y aquí está el punto de desequilibrio deliberado e inevitable.

Lo que dice Martín de Riquer sobre la trama del *Quijote* podría aplicarse, casi punto por punto, a la del *Ulises*:

No hay en el *Quijote* una trama propiamente dicha, sino un constante sucederse de episodios, por lo general desvinculados el uno del otro, pero fuerte y hábilmente organizados alrededor del héroe, que vaga sin un objetivo geográfico bien precisado sino en busca de acontecimientos y lances que el azar le pondrá en su camino.¹

¹ Martín de Riquer, *Cervantes y el Quijote*, p. 72.

Esta apreciación difiere radicalmente de la de Joaquín Casaldueiro en su obra *Sentido y forma del Quijote*, en la que sugiere que la arquitectura del *Quijote* está cuidadosamente planeada —tanto en la primera como en la segunda parte— y que esta arquitectura evidencia proporciones de estilo barroco, una constante tensión de opuestos y centros des-

En ambas obras, los personajes centrales son el núcleo alrededor del cual se organizan y cobran sentido los sucesos. Hay, no obstante, además de éste, otro principio estructurador de gran importancia: el uso de los arquetipos míticos y literarios, que dan una dimensión más amplia y una significación más compleja a los personajes y a las situaciones. La reconstrucción arquetípica en ambas obras oscila entre la recreación y la parodia, entre lo elevado y lo grotesco; es un proceso continuo de mitificación y desmitificación de los arquetipos. La constante dinámica de elevación-degradación se manifiesta en todos los aspectos de las dos novelas, aun en la recreación del modelo arquetípico. El *Quijote* es una parodia de los libros de caballerías; no una sátira destructora, sin embargo, sino una imitación creadora. La existencia de don Quijote anula la de los otros caballeros andantes, ridiculiza y degrada a los Amadis. Pero al tiempo que esto sucede, se convierte él mismo en un nuevo arquetipo del caballero andante. De la misma manera, Odiseo revive, aunque degradado, en los acontecimientos insignificantes de un hombre mediocre, paralizado en un laberinto urbano del siglo xx. Sin embargo, Bloom crece en estatura al repetir, aunque inconscientemente, los gestos de Odiseo. Por otra parte, Joyce sugiere, a través de las diferentes perspectivas narrativas, especialmente en episodios como el de "Cíclopes" y el de los "Rebaños del sol"— que tal vez lo heroico en los actos del hombre está en la visión y en la naturaleza del lenguaje del rapsoda que los canta, así como en el receptor humano de ese canto. Después de todo, en la misma *Odisea* Polifemo declara sorprendido que nunca hubiera esperado, después de las profecías que se le han hecho, que el hombre en cuyas manos está su destino fuera un ser tan pequeño e insignificante como Odiseo, tan lleno de ardides, tan lejos de una estatura heroica que fuera más de acuerdo con el tenor de las profecías.

Tanto para Cervantes como para Joyce, la realidad no es una sino múltiple y en constante transformación. Es precisamente en la manera de presentar una realidad multifacética donde, a pesar de las innumerables diferencias, se sugieren las afinidades entre ambos artistas.

1. *El diálogo como vehículo de transformación de la realidad en el Quijote*

... juzgamos según la sentencia de nuestro ánimo, no según las cosas mismas, porque no es para nosotros la realidad la medida de sí misma... sino nuestro entendimiento.²

En el *Quijote* la realidad, aunque no se nos presenta como creación puramente subjetiva, tampoco como algo cerrado y definitivo; es una "reali-

plazados. Aun cuando esta apreciación sea válida, el énfasis en lo azaroso y a veces arbitrario del mundo externo requiere una ilusión de que los sucesos no tienen conexión entre sí, aun cuando artísticamente la tengan.

dad oscilante”, y “Don Quijote es el depositario mayor del tema.”³ En todo momento Cervantes presenta la situación u objeto externo como punto de partida hacia otras posibilidades. Pero no deja lugar a dudas respecto a lo que sea, objetivamente, lo que inicialmente presenta: los molinos son declarados como tales, la princesa Micomicona no lo es, ni la bacía deja de serlo aun cuando se convierte en baciyelmo; el bachiller Sansón Carrasco—socarrón— sigue siendo lo que es aunque de puro enojo tome de veras la resolución de vengarse a lo caballeresco. A veces el narrador nos descubre el “secreto” —es decir, nos da ese punto de partida— antes, a veces, después, de que sucedan las cosas; pero en todo caso, no domina enteramente la acción de la novela este plano, dicho “objetivo”, ni le da su significado; comparte su dominio con el de la conciencia humana que es capaz de transformarla y de transformarse a sí misma. Al pasar por el tamiz de la conciencia, la realidad se diversifica y enriquece.

“El mundo cervantino”, dice Casaldueiro, “surge de la confrontación de distintos mundos”.⁴ Esta confrontación se materializa o, por mejor decirlo, se humaniza en la pareja de don Quijote y Sancho. El *Quijote* no sólo trata de las aventuras que suceden a los personajes —este es sólo el punto de partida— sino también de la manera en que los personajes articulan su versión de ellas; trata del dialogar sobre los acontecimientos que, como repercusión en ondas concéntricas, aparecen una y otra vez en forma dialogada a través de toda la novela, y cuyo influjo en la conciencia de los personajes es enorme. Hablar es “realizar”. No hablar es la muerte para Sancho:

porque querer vuestra merced que vaya con él por estas soledades de día y de noche, y que no le hable cuando me diere gusto, es enterrarme en vida. . . que es recia cosa, y que no se puede llevar en paciencia, andar buscando toda la vida, y no hallar sino coces y manteamientos, ladrillazos y puñadas, y, con todo esto, nos hemos de coser la boca, sin osar decir lo que el hombre tiene en su corazón, como si fuera mudo. (I, c. xxv)

Esas soledades cobran forma si se las verbaliza, infunden menos pavor si se puede hablar de ellas; esos infortunios y desilusiones sólo se pueden sobre llevar si se los articula.

Al dialogar, los personajes nos dan su versión de la realidad. Pero ni siquiera esta versión es estable: cambia al añadirse la dimensión del tiempo y de distintos estados de ánimo, al asociarse con otros sucesos; el inter-

² Pensamiento de Luis Vives citado en Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*, pp. 83-84. La cita a su vez tiene llamada a pie de página: “El texto fue ya citado por Menéndez Pelayo, *Crítica filosófica*, pág. 283, y por Bonilla, *Vives*, pág. 280.”

³ *Ibid.*, p. 80.

⁴ Joaquín Casaldueiro, *op. cit.*, p. 48.

cambio verbal entre los dos personajes modifica la visión de la realidad, y por tanto, la conducta de cada uno; finalmente, esa visión está sujeta a la influencia de la sociedad.

Tanto don Quijote como Sancho imponen su concepto de la realidad en la interpretación de los sucesos. El de don Quijote es un mundo regido por principios ideales, estrictos y precisos, que le dan forma y lo armonizan. Aun cuando con mucha frecuencia viole su propio código —según su conveniencia, o para satisfacer su imaginación de histrión y artista, o porque las circunstancias así lo requieran—,⁵ el marco de referencia está ahí para enriquecer su mundo y darle sentido. El de Sancho es, por contraste, inestable e impreciso, aunque dentro de esta inestabilidad, el refranero, como sabiduría popular, y el romancero, como arte popular, constituyen una raigambre firme y profunda que nutre el mundo de nuestro labrador-escudero.

Esta diferencia esencial entre los dos se trasluce en su actitud ante el lenguaje:⁶ para Sancho la forma de las palabras es inestable y arbitraria, depende de un significado deducido empíricamente y que, por tanto, puede variar según varíe el contexto y el estado de ánimo. Por ejemplo, cuando le quita don Quijote al barbero la bacía y la llama yelmo de Mambrino, Sancho en ese momento simplemente familiariza el nombre para asimilarlo y lo llama Martino; en otras ocasiones lo llama por su nombre original, Mambrino; pero durante el pleito del yelmo y la albarda en la venta, la importancia del yelmo es desproporcionada con el objeto que la motiva; en él ve Sancho el origen de toda confusión y de muchos males, entonces lo llama, significativamente, Malino. Más tarde lo llamará Malandrino.

En cambio don Quijote cuida siempre de la precisión de sus palabras y no resiste la tentación de corregir a cada paso los vocablos trastocados por aquel "prevaricador del buen lenguaje". Don Quijote mantiene la pureza de los nombres que ha heredado en su mundo y crea los nuevos —el suyo, el de su dama y el de su caballo— con infinito cuidado, dedicando a esta labor todo el tiempo que sea necesario. En casi todos los casos califica estos nombres de sonoros y significativos.

⁵ No siempre cumple, por ejemplo, con el principio de que los escuderos no reciben salario. Cuando es necesario se amolda a las circunstancias.

⁶ Ver el penetrante ensayo de Leo Spitzer, "Perspectivismo lingüístico en el Quijote", en *Lingüística e historia literaria*. Una observación interesante es que "por medio de la polinomasia y de la polietimología, hace Cervantes aparecer distintos el mundo de las palabras a sus distintos personajes, mientras él personalmente puede tener su propio punto de vista, como creador, sobre los nombres, así también contempla la historia que nos va narrando desde su propia y personal posición panorámica". (p. 150)

Ver asimismo, el detallado ensayo que sobre el lenguaje ha escrito Ángel Rosenblat, "La lengua de Cervantes", en *Suma Cervantina*, pp. 323-356.

Al orden de don Quijote se opone el desorden de Sancho;⁷ la confrontación los modifica y enriquece. Y no es que don Quijote sea incapaz de percibir la realidad como la perciben los demás. En muchas ocasiones efectivamente su locura monomaniaca lo lleva tras de sí, pero nunca lo siente el lector meramente como un títere de su propia locura. Constantemente la superposición de realidades resulta de un acto de voluntad —casi podríamos decir de voluntad artística, por parte de don Quijote—. Este es el caso en las transmutaciones de Dulcinea antes del encantamiento. Aunque el plano de realidad literal —Aldonza Lorenzo, labradora rústica que no sabe leer ni escribir— no esté explícitamente presente en la imaginación de don Quijote, las veces que llega a aflorar en su conciencia, acepta este plano como tal, sin mayor conflicto, y ante la estupefacción de Sancho que descubre finalmente quién es originalmente Dulcinea del Toboso. El otro plano de realidad es la voluntad de remodelar esta figura, de recrearla sobre modelos literarios

Y así, básteme a mí pensar y creer que la buena de Aldonza Lorenzo es hermosa y honesta; y en lo del linaje importa poco, que no han de ir a hacer la información dél para darle algún hábito, y yo me hago cuenta que es la más alta princesa del mundo... Y para concluir con todo, yo imagino que todo lo que digo es así, sin que sobre ni falte nada, y pintola en mi imaginación como la deseo. (I, c. xxv)

Esta es la única ocasión en que los diversos planos de realidad en la figura de Dulcinea —el literal, el literario y el mítico— aparecen simultáneamente, y sobre todo, razonadamente armonizados en su imaginación. En el transcurso de la novela se irán añadiendo significados a la figura de Dulcinea —incluso el místico— hasta convertirla en un símbolo extraordinariamente complejo y elusivo.

⁷ Carlos Blanco ve en esta interpenetración la característica esencial del mundo cervantino.

“La función de Cipión frente a la historia y sermones de Berganza (como la de don Quijote frente a Sancho) es la del crítico del realismo absoluto y las generalizaciones: Cipión corrige, modula, detiene, armoniza y, más de una vez, pone en duda la “verdad” de su amigo el ex-pícaro para introducir la discreción y la posibilidad del ideal (a la vez que, naturalmente, es él corregido por Berganza). Gracias a este procedimiento de Cervantes, la alternancia no se da ya entre los contrarios presentados por oposición desde un punto de vista dogmático, sino entre dos puntos de vista, a veces contrarios, a veces no, sobre los que el novelista nunca juzga ni dice la última palabra. Gracias a que este pícaro de Cervantes no está solo (porque su autobiografía va dirigida, en diálogo vivo, a otro protagonista), el lector, en vez de enfrentarse a una realidad cerrada y plana que debe rechazar o aceptar, recibe una realidad filtrada, entre paréntesis, una realidad dual sobre la cual es posible meditar y hasta vacilar.” “Cervantes y la picaresca” (*NRFH*, XI), p. 331.

2. EL ENCANTAMIENTO EN EL *Quijote*: UNA FORMA DE INTERPRETAR LA REALIDAD

Concepto clave que preserva la peculiar coherencia y armonía en el mundo de don Quijote, y sin el cual se derrumbaría, es el del encantamiento. El encantamiento justifica los actos, concilia los efectos con las intenciones, explica los que parecen milagros, lima las aristas de la realidad concreta que amenazan con punzar la que él ha creado; es, en fin, la noción que resuelve a su entera satisfacción la dicotomía apariencia-realidad y toda clase de contradicciones. Cuando Sancho, por ejemplo, supone que el mayordomo es la Dolorida, don Quijote espantado declara que eso "implicaría contradicción muy grande, y no es tiempo ahora de hacer estas averiguaciones, que sería entrarnos en intrincados laberintos". (II, c. xlv). Con la solución del encantamiento se evitan esos intrincados laberintos.

Desde un cierto ángulo podría considerarse la idea del encantamiento como un medio de evasión, como el velo que impide a don Quijote ver la realidad "tal como es". Desde otro punto de vista,⁸ considerando que en buena medida el flujo indiscriminado, uniforme e informe, del mundo externo cobra forma e identidad, se organiza y clasifica primordialmente a través del lenguaje, de tal manera que nuestra visión de la realidad ya está tamizada por la naturaleza del lenguaje y es sólo una versión, podría decirse que don Quijote simplemente ha reorganizado de una manera diferente los signos de su "lenguaje" y que esto da como resultado una versión diferente de la realidad. La posibilidad la da el mismo don Quijote quien, al equiparar toreros con caballeros cortesanos y andantes, pone en relieve, aunque sin quererlo, la posible extravagancia de los dos primeros y familiariza y suaviza con ello la de los últimos:

Bien parece un gallardo caballero, a los ojos de su rey, en la mitad de una gran plaza, dar una lanzada con felice suceso a un bravo toro; bien parece un caballero, armado de resplandecientes armas, pasar la tela en alegres justas delante de las damas, y bien parecen todos aquellos caballeros que en ejercicios militares, o que lo parezcan, entretienen y alegran, y, si se puede decir, honran las cortes de sus príncipes; pero sobre todos éstos parece mejor un caballero andante, que por los desiertos, por las soledades, por las encrucijadas, por las selvas y por los montes anda buscando peligrosas aventuras, con intención de darles dichosa y bien afortunada cima, sólo por alcanzar gloriosa fama y duradera. (II, c. xvii)

Dentro del sistema apropiado las corridas de toros y los torneos pueden ser cosas que se dan por hechas, común y corrientes y que "bien parezcan",

⁸ A pesar de que una interpretación así diste quizá del propósito original del artista, no es del todo disparatada y, con todas las reservas y limitaciones necesarias, ofrece nuevas posibilidades de significación en el *Quijote*. Pienso especialmente en el trabajo de Ernst Cassirer sobre las formas simbólicas del lenguaje.

pero desde otra perspectiva, tan de locos puede parecer andar retando y dando cuchilladas a toros como a leones soñolientos y despreciativos; tan de locos andarse pavoneando ante damas con armas que no son sino ornamento, como andarse “por las selvas y por los montes” buscando “peligrosas aventuras”.

Este sistema de signos de don Quijote tiene su origen en la literatura y al querer transponerlo a la vida cotidiana surgen las incongruencias. En el otro sistema, el de los curas, barberos y bachilleres, esto significa locura.

El origen literario no es, sin embargo, el único, algo tiene de histórico este código de don Quijote. En verdad existieron los caballeros andantes: si no los Amadisés ni los Esplandianes, sí los “turbulentos señores” de la Edad Media que andaban buscando fama por toda Europa. De este aspecto histórico nos da noticia Vicente Lloréns. Las derrotas sufridas ante los sarracenos a caballo hicieron pensar a los primeros carolingios en la necesidad de crear una caballería. Pero

más tarde los hijos de los turbulentos señores de ayer pasaron a educarse en la corte y se convirtieron en caballeros cortesanos. . .

De todas las clases sociales. . . la de los hidalgos había sido la verdadera víctima de la Edad Moderna. Otros pudieron superar sin gran quebranto los cambios militares y sociales que se produjeron entre el siglo xv y el xvi. Los señores feudales formaban ahora la aristocracia cortesana y ocupaban altas posiciones. . . Los plebeyos siguieron siendo labradores, soldados o religiosos. Sólo los hidalgos quedaron desplazados por su inutilidad, viéndose forzados a recluirse en sus aldeas y a arrastrar una vida sin objeto. . .

Es pues de suponer que muchos hidalgos sintieran la nostalgia del pasado. En realidad pertenecían históricamente a aquel tiempo que los libros de caballerías habían hecho revivir idealizándolo.

Para el hidalgo la atracción del pasado no era simplemente una evasión literaria. En su propio hogar había aún restos tangibles de aquellos tiempos.⁹

Esta realidad histórica, así como los grandes descubrimientos del siglo xvi —que en sí se antojan caballerescos— se mezcla con la invención fantástica, plagada de endriagos y vestiglos, y da origen a la confusión no sólo de don Quijote, sino de todo un pueblo. De ahí las constantes censuras y ataques en contra de los libros de caballerías. De ahí también las entreveradas razones y la pseudo-lógica de don Quijote al tratar de defender y probar la existencia histórica de sus caballeros andantes favoritos; de ahí también la timidez e incapacidad del canónigo toledano para rebatir estos argumentos. Es significativo que, según apunta Martín de Riquer, en parte la confusión también es de origen lingüístico:

⁹ Vicente Lloréns, *Aspectos sociales de la literatura española*, “Don Quijote y la decadencia del hidalgo”, pp. 62-63.

Sospecho... que esta secular ausencia de designación castellana para la novela puede haber contribuido algo a un equívoco patente en la mente de don Quijote y de ciertos donquijotes de carne y hueso de que se tiene noticia... Pero el escritor castellano de la Edad Media y de los siglos xvi y xvii... no disponía de tales opciones [v.gr. la diferencia entre "estoire" y "roman"] y se vio precisado a utilizar abusivamente las denominaciones de "historia" y de "crónica" al frente de libros tan "fingidos y disparatados" como la *Historia del invencible don Olivante de Laura*... Ello contribuyó sin duda, a acrecentar la confusión entre el relato de cosas fingidas y el relato de cosas reales, punto central de discusión entre el cura y el ventero Palomeque (I, xxxii) y entre el canónigo toledano y don Quijote (I, xlix), para destacar sólo dos de los muchos pasajes de la novela de Cervantes en que se debate este equívoco.¹⁰

La influencia del código caballeresco es tal que, aun sin dominarlo como don Quijote, todo mundo lo conoce. Este "lenguaje" de don Quijote es la expresión cabal de lo que en los demás son meros balbuceos, pero es un "lenguaje" que en cierta medida comparte con ellos, algo que don Quijote les obliga a perfeccionar. Esto explica por qué tiene el caballero de la Mancha una influencia tal en los demás que todos acaban actuando —por la razón que sea— de acuerdo con el código caballeresco. Don Quijote obliga a los otros, por la firmeza e integridad de su voluntad, a actuar dentro del sistema que conforma su mundo. Por él todos en la venta de Juan Palomeque juran que la bacía es yelmo; los duques, por burlar a don Quijote, dedican todo su tiempo e ingenio y mucho de su hacienda¹¹ en montar los aparatosos escenarios de las burlas que le hacen, al grado que Cide Hamete exclama que no sabe a quiénes tener por más tontos, si a los duques o a don Quijote y a Sancho. Ya durante el gobierno de este último, lo apunta el mayordomo: "Cada día se ven cosas nuevas en el mundo: las burlas se vuelven en veras y los burladores se hallan burlados." (II, c. xlix)

Todos están dispuestos a jugar al caballero andante sin comprometerse, don Quijote no es más que el pretexto; la mayoría actúa conforme al código caballeresco con el solo y mezquino propósito de burlarse de don Quijote, sin saber (ni querer saberlo) qué consecuencias puedan tener las burlas. Unos cuantos, sobre todo en la primera parte, lo quieren ayudar, pero al "seguirle la corriente" fingiendo compartir su mundo, fingiendo hablar el mismo "lenguaje", lo único que logran es confirmarlo en su locura, proporcionándole lo que él considera como pruebas *fehacientes*, incontrovertibles de la realidad de su mundo.

¹⁰ Martín de Riquer, "Cervantes y la caballerisca", en *Suma Cervantina*, p. 275.

¹¹ Tiempo, ingenio y hacienda que bien pudieron emplearse y así nos lo sugiere el desarrollo de la acción —en hacer justicia y en pagar sus deudas. Pero la realidad es muy otra, que "pensar que el duque mi señor me ha de hacer justicia es pedir peras al olmo". (II, c. lii).

Es significativo, por ejemplo, que conforme aumentan los burladores que le ponen los escenarios adecuados —incluyendo a Sancho— disminuyen las ocasiones en que don Quijote superpone, a la realidad concreta, la fantástica. Si antes la noción del encantamiento explicaba la transmutación de lo que él creía real, conforme a su código, en realidad concreta —molinos—, ahora el encantamiento sirve para explicar una transformación inversa —sus sentidos perciben a Sansón Carrasco como tal, pero como éste ha urdido una trama tal de identidades desdobladas y ha aparecido ante don Quijote como el caballero de los Espejos, que don Quijote cree real al de los Espejos y obra de encantamiento al Sansón Carrasco que tiene frente a él. Y es que la influencia es recíproca. Casi todos los que se burlan de él o lo quieren ayudar recurren al concepto del encantamiento para hacer creíbles sus burlas.

3. SANGHO Y LOS ENCANTADORES: SÍNTESIS DE LOS DIVERSOS PLANOS DE REALIDAD

En Sancho las repercusiones de este concepto son incalculables. Sancho, materia flexible, aprende, a su modo, este nuevo código que constantemente entra en conflicto con su versión de la realidad y la hace tambalear. El labrador-esudero se aferra a ciertas piedras miliare que deslindan su visión del mundo de la de su amo y constantemente las saca a relucir para reafirmarse cuando don Quijote quiere imponerle su visión: i) el *manteamiento*, que por más que le insiste su amo que fue obra de encantadores, Sancho se atiene a aquello de que tenían todos *nombres comunes y corrientes* y por tanto deben ser de carne y hueso, esto amén de lo concretísimo de la experiencia en sus propias carnes; ii) la bacía, objeto tan familiar y cotidiano, que lo tiene ahí, a la vista, incluso abollado, y que no acaba de aceptar como yelmo; iii) los batanes, que cada que se los menciona a don Quijote, éste se corre y le dice enojado que no le miente más ni por pienso los famosos batanes, pero que para Sancho representan un momento en que por la oscuridad y el miedo se entregó por completo al mundo de su amo (recordarle los batanes es afirmar la victoria de su mundo sobre el de don Quijote); iv) el encantamiento de Dulcinea, al cual se refiere don Quijote a cada paso como prueba máxima (la ironía de la prueba máxima) de la existencia de encantadores enemigos, prueba que Sancho se rehúsa a tomar tal por haber sido él mismo el “encantador”.

Sin embargo, el contacto de Sancho con su amo y con otros personajes va erosionando sus piedras miliare y lo obligan a una síntesis de la realidad. Ya que tantos y tan principales señores insisten que la bacía es yelmo,

¹² La síntesis no es del todo ajena al mundo de Sancho, donde las realidades co-existen y tienen todas su valor y se las ve con mayor tolerancia; donde una llave pendiente de una correa de cordobán concilia los juicios opuestos que sobre un vino se han hecho.

la única solución es que se convierta en "baciuelmo".¹² En esta nueva realidad hasta los fantasmas tienen su lugar y adoptan una nueva fisionomía: son tan aceptados, finalmente, y al mismo tiempo tan incomprendidos como aquellos extraños seres designados con palabras igualmente extrañas: endriagos y vestiglos, criaturas ajenas al mundo de Sancho antes de conocer a don Quijote. Es un mundo, ahora, jerarquizado, ya no según los cánones de don Quijote, sino según el entendimiento de Sancho, pero sobre todo, según su experiencia. Así, a uno de estos gigantes, dice Sancho que su amo "sí matará si él le encuentra, si ya no fuese fantasma; que contra las fantasmas no tiene mi señor poder alguno" (I, c, xxix). Con la experiencia acumulada, Sancho da a su esposa una de las múltiples definiciones de lo que pueda ser la caballería andante, que no es otra cosa que ir a

rodear el mundo, y a tener dares y tomares con gigantes, con endriagos y con vestiglos, y a oír silbos, rugidos, bramidos y baladros; y aun todo esto fuera flores de cantueso si no tuviéramos que entender con yangüeses y moros encantados. (II, c. v)

pues en la jerarquía de este mundo más terribles son los yangüeses que *huella* dejan en las costillas, que no legendarios gigantes, endriagos y vestiglos que no se sabe bien a bien qué serán. Es el de Sancho un mundo ordenado en prioridades que se determinan según la cercanía física y según el grado de dolor y de miedo que causen.

La admiración de Sancho por los conocimientos tan amplios de don Quijote, su fascinación por lo articulado de su lenguaje, hacen que Sancho olvide sus resquemores, perdone hasta lo del manteamiento, y aun dude si no será cierto lo de los encantamientos. Sus expresiones de admiración son constantes:

¡Válate el diablo por caballero andante, que tantas cosas sabes! Yo pensaba en mi ánimo que sólo podía saber aquello que tocaba a sus caballerías; pero no hay cosa donde no pique y deje de meter su cucharada. (II, c. xxii)

La admiración y cariño que le tiene a don Quijote lo llevan a fundir creadoramente las realidades a cada paso. Así, cuando don Quijote relata lo que vio en la cueva de Montesinos, Sancho, apertrechado en la seguridad que le da el saber que ha sido él el culpable del encantamiento de Dulcinea, y que por tanto no hay tal, se rehúsa a dar crédito a sus palabras. Pero las circunstancias y don Quijote lo ponen en una encrucijada imposible: si lo que él piensa es así, su amo es mentiroso, y esto Sancho no lo puede creer, pero tampoco que sea verdadero lo que dice. Ante la imposibilidad de hacerle justicia con semejante alternativa, Sancho la trasciende y la resuelve

con lo que ha aprendido, recurre a la explicación del encantamiento: seguramente Merlín o alguno de los múltiples encantadores que persiguen a su señor “le encajaron en el magín o la memoria toda esa máquina”. (II, c. xxiii). Para entonces la realidad de los encantadores ya está establecida en el mundo de Sancho.

Incluso el último bastión de seguridad de su otra realidad, el encantamiento de Dulcinea, se derrumba ante el embate mañoso de los duques. Una vez más, por ser una señora tan principal y encumbrada la duquesa, no concibe Sancho que pueda mentir o emplear su tiempo en burlarse, tan a las veras, de un pobre labrador-escudero, y así se deja convencer de que efectivamente Dulcinea *es* y de que está encantada, y de que “el buen Sancho, . . . pensando ser el engañador, es el engañado” (II, c. xxxiii)

Este es uno de los ejemplos más acabados del arte magistral de Cervantes: la realidad presentada desde todos los ángulos posibles, atendiendo a todas sus transformaciones posibles. Qué lejos estamos ya del objeto original, de la Aldonza Lorenzo de “carne y hueso” que ha sido punto de partida para recreaciones, que la elevan unas, y la degradan otras (después de todo la original, según descripción inicial, era “una moza labradora de muy buen parecer” (I, c. i), mientras que la que escoge Sancho para Dulcinea, no sólo es labradora, devolviéndola así a su figura original, sino que es fea, “no de muy buen rostro, porque era carirredonda y chata”. (II,c,x)). Sancho crea sus ficciones alrededor de Dulcinea obligado por las circunstancias e instigado, en primera instancia, por el cura y el barbero (cúmulo de influencias recíprocas en cadena). Pero sus ficciones están construidas con los materiales que el mismo don Quijote le ha proporcionado en ambos planos: tanto la Dulcinea rústica que no sabe leer ni escribir, como la de los ojos de perlas (que aquí Sancho no parece haber aprendido bien la lección y don Quijote, aun en medio de su pesadumbre, corrige y reordena los elementos del, para él, desastroso encantamiento de su dama, “esas perlas quítalas de los ojos y pásalas a los dientes”) son ambas versiones de lo que Sancho le ha oído decir a su señor. En este mundo sanchesco, Dulcinea tanto es alta como es “sobajada” (manoseada) —“Y lo mejor que tiene es que no es nada melindrosa, porque tiene mucho de cortesana” (I,c,xxv). Es esta una realidad prismática que da lugar a ficciones que a su vez producen situaciones que afectan y modifican la visión de la realidad de cada uno de los personajes.

4. LA MULTIPLICIDAD DE VOCES NARRATIVAS COMO REFLEJO DE UNA REALIDAD MULTIFACÉTICA

Un recurso de gran importancia que utiliza Cervantes para matizar la realidad que nos presenta es el desdoblamiento del narrador. Aunque este re-

curso funciona también como parodia de recursos semejantes en los libros de caballerías, Cervantes logra expresar a través del narrador y su identidad uno de los temas centrales de la obra: el desdoblamiento de la realidad en "realidades". Por una parte, tenemos noticia de que la historia de don Quijote nos viene de narradores anónimos, lo cual la sitúa en la tradición oral. La imprecisión y vaguedad respecto de estos "autores" nos sugiere la posibilidad de que lo que se nos relata sea muy diferente de lo que "en realidad" sucedió. A medida que transcurre la novela, Cervantes filtra aún más esta voz narrativa: un autor original moro que viene a sustituir a los "anónimos", un traductor morisco también, y un "segundo autor" que *no* nos ofrece la traducción directamente, sino que vierte lo que ya es sí una versión del arábigo al castellano en discurso indirecto, lo cual tampoco va exento de censura y cortes. Muchas veces se nos informa que esto o aquello no lo quiso traducir el traductor, o que el traductor piensa que ciertos episodios son apócrifos. El "segundo autor" constantemente nos dice que el traductor dice, que dice Cide Hamete Benengeli... que dicen, pero él, por no considerar de importancia lo que dicen, sólo nos da una versión resumida. Reflejos de imágenes reflejadas en una multitud de espejos. Y como si esto esto no fuera suficiente, el estado de ánimo tanto de Cide Hamete como del "segundo autor", varía constantemente, y con él los juicios que hacen sobre la historia que narran. Cide Hamete a veces se muestra tan entusiasmado que diera una "de las dos almalafas" que tiene por haber visto con sus propios ojos lo que nos va narrando; otras veces se queja amargamente de que su material sea tan seco. En cuanto al "segundo autor", se observan los mismos cambios: a veces alaba a don Quijote, a veces lo vitupera; para él Cide Hamete es, a veces, mentiroso por ser moro, otras "puntualísimo" y "verdadero" autor.¹³

Constantemente el lector tiene la impresión de que el "original" de esta historia no es el libro que tiene en las manos, sino otro, remoto, que se ha transformado y distorsionado al pasar por el tamiz de la conciencia de sus "autores", de la misma manera que la realidad se filtra a través de las pláticas de don Quijote y Sancho. Ante las contradicciones y la indeterminación en la identidad de los narradores, los personajes crecen y ganan autonomía, la ilusión de realidad se intensifica. Si la voz autorial no es de fiar porque constantemente se contradice, contradice a otras voces autoriales y contradice a sus personajes, el conflicto que se crea entre personajes

¹³ E. C. Riley en *Cervantes's Theory of the Novel* y Ruth El Saffar en *Distance and Control in Don Quijote* analizan este recurso de los diversos narradores, pero en ninguno de los dos estudios se da suficiente atención a este aspecto de la inconsistencia en los juicios de cada uno de los "autores". Ruth El Saffar incluso ve en Cide Hamete y el "segundo autor" simplemente una pareja de opuestos: "The Second Author, both because of his spiritual alliance and sympathy for don Quijote and because of his doubts about the historian's Moorish background, point out clearly the opposition inherent in Don Quijote's and Cide Hamete's relationship." (p. 42).

y autor logra crear la ilusión de independencia, al tiempo que los hace crecer en complejidad.

Author and characters respect each other's independence, and the latter do not for a moment regard themselves as Benengeli's puppets.¹⁴

El juego de voces narrativas abre a la imaginación infinitas ventanas desde donde se atisban infinitos "originales", infinitos tiempos, infinitos planos de una realidad extraordinariamente rica, siempre en proceso de gestación y de crecimiento, que es el mundo del *Quijote*.

5. LOS DIVERSOS MODOS DE INTERPRETAR LA REALIDAD EN EL *ULISES*

En el *Ulises*, Joyce también nos presenta una realidad prismática, filtrada a través de la conciencia de sus dos personajes principales. A partir de coordenadas espacio-temporales definidas con gran precisión,¹⁵ la realidad externa se entreteje con los pensamientos de los personajes. La realidad externa, como en el *Quijote*, estimula la imaginación y la memoria de los personajes; da pie a una cadena de pensamientos que a su vez son origen de otros pensamientos. En el episodio de "Hades", por ejemplo, cuando el cortejo fúnebre va ya rumbo al cementerio, se ve otro cortejo pasar a toda prisa. El féretro en este cortejo es pequeño e indica que el muerto es un niño. Este incidente hace que Bloom recuerde a su hijo Rudy, quien también murió a los pocos días de nacido. Recuerda el funeral y luego imagina cómo habría sido su hijo si hubiera vivido (este pensamiento a su vez también ha sido sugerido por los comentarios de Simon Dedalus sobre su hijo, Stephen); recuerda incluso el momento en que lo engendró y esto, desde luego, marca una nueva ruta: Molly. Asimismo, Bloom, al percibir este objeto del mundo exterior, le da una interpretación que resulta humorística ya que pone al descubierto lo incongruente de la situación ahí donde los demás sólo ven el lugar común: los otros se lamentan de la muerte de los niños pequeños en general, Bloom nota que el cortejo va demasiado rápido y piensa, "In a hurry to bury" (el humor depende aquí no sólo del efecto aliterativo de las palabras sino de lo inusitado de la asociación).

Como don Quijote, Bloom está fuera de la sociedad, aunque parezca formar parte de ella. Lo que lo separa, como a don Quijote, es su manera de percibir el mundo. Don Quijote, sin embargo, —y en ello reside su extraordinaria fuerza y estatura— está profundamente arraigado en el mundo

¹⁴ E. C. Riley, *op. cit.*, p. 208.

¹⁵ Es interesante que, aunque a primera vista se antojen caóticos, al trazar los itinerarios que siguen los personajes sobre un mapa de Dublín, surgen figuras que visualmente expresan los grandes temas del *Ulises*; incluso se puede apreciar una figura que sugiere el itinerario de la *Odisea* en sus límites geográficos.

bien definido, aunque extravagante, de los libros de caballerías; Bloom en cambio, no pertenece del todo a ninguna tradición, aunque comparte varias. Judío converso, ha pasado por el protestantismo y por el catolicismo con cierto dejo de escepticismo. Producto de la clase media con una cultura hecha a base de lugares comunes, "popular classics", "popular science", comerciales y la cultura del periódico, la visión de la realidad en la mente de Bloom muestra una ensalada cocinada con los elementos más dispares. En esto se parece a Sancho Panza,¹⁶ pero la sabiduría popular de este hombre mediocre del siglo xx ya no está basada en un refranero popular, homogéneo en su diversidad, sino en un refrito sin concierto de información pseudo-científica (o cuando mucho, de ciencia para legos), y de los lugares comunes de la literatura, de la música, hasta del mundo publicitario. Sus meditaciones sobre la muerte y la resurrección adoptan la forma grotesca de un anuncio comercial:

It's the blood sinking in the earth gives new life. Same idea those jews they said killed the christian (sic) boy. Every man his price. Well preserved fat corpse gentleman, epicure, invaluable for fruit garden. A bargain. By carcass of William Wilkinson, auditor and accountant, lately deceased, three pounds thirteen and six. With thanks.¹⁷

Esto es, por una parte, comentario irónico a todas aquellas fórmulas que pasan de mano en mano sin que tengan ya mucho sentido para quienes las usan, por otra parte, da la medida de la influencia corrosiva del mundo de la publicidad en donde trabaja Bloom. De la misma manera, se observa la influencia de todos los demás ingredientes de su ensalada cultural: la realidad se expresa siempre en la mente de Bloom a través de canciones, citas, dichos, artículos de periódico, comerciales, etcétera.

6. LENGUAJE ESPEJO DE LA REALIDAD

Lo que salva a Bloom y lo diferencia, aun dentro de su mediocridad, de todos los demás personajes mediocres del mundo del *Ulises*, es que a diferencia de ellos no toma Bloom los ingredientes de su ensalada como cosa hecha e incuestionable. Bloom, literalmente, saca de sus casillas todos estos lugares comunes y en cierto modo les devuelve significación al violentar los contextos en que aparecen (como en la cita anterior). En ese sentido, su modo de percibir el mundo es diferente de los demás.

Los juegos verbales de Bloom no son meramente graciosos o de un humo-

¹⁶ Otro punto de contacto es el gobierno: comparar el gobierno de Sancho Panza —"real"— con el de Leopold Bloom —alucinación.

¹⁷ James Joyce, *Ulysses*. (Vintage) Random House, New York, 1961, p. 108.

rismo barato. Como en Sancho, el humorismo de los juegos verbales tiene su origen en una apreciación de la realidad que puede ser incongruente o ingenua, o en una interpretación literal de las palabras que a nadie se le ocurriría llevar a tales extremos de literalidad, pero que el lector reconoce en estos juegos una cierta justeza en la apreciación de la realidad, una renovación de las formas gastadas del lenguaje. Lo inusitado de la asociación en muchas ocasiones es precisamente lo que enriquece el significado de las palabras o situaciones que de otra manera seguirían siendo lugares comunes, huecos de significado.

Con frecuencia, Bloom, como Sancho, deduce de los nombres significados que los armonicen y adecúen con el contexto en que se encuentran (Sancho que llama a Cide Hamete *Berenjena* porque los moros son muy afectos a comerlas, y que, curiosamente, coincide efectivamente con uno de los orígenes posibles del nombre):

Father Coffey. I knew his name was like a coffin. *Dominenamine*. ("Hades")¹⁸

La relación de una palabra con otra que se le parece, lleva a nuevas y humorísticas interpretaciones de la realidad (como aquello de que *nula est RETENCIO*, que Sancho interpreta como retener y por tanto, concluye, del infierno no hay posibilidad de salir). Así Bloom, al oír el sermón del Reverendo Coffey sobre la muerte y la resurrección, piensa en Lázaro y esto desencadena toda una visión que podría llamarse cómico-apocalíptica:

Mr. Kernan said with solemnity:

—*I am the resurrection and the life*. That touches a man's inmost heart.

—It does, Mr. Bloom said.

Your heart perhaps but what price fellow in the six foot by two with his toes to the daisies? No touching that. Seat of the affections. Broken heart. A pump after all, pumping thousands of gallons of blood every day. One fine day it gets bunged up and there you are. Lots of them lying around here: lungs hearts livers. Old rusty pumps: damn the thing else. The resurrection and the life. Once you are dead you are dead. That last day idea. Knocking them all up out of their graves. Come forth, Lazarus! And he came fifth and lost the job. Get up! Last day! Then every fellow mousing around for his liver and lights and the rest of his traps. Find damn all of himself that morning.¹⁹ ("Hades")

El pasaje citado ilustra también algunos de los puntos sobre los que hemos venido insistiendo. Bloom saca de sus casillas el lugar común —“that touches a man's inmost heart”— a base de intercambiarlo con otro lugar común, pero que resulta deliberadamente discordante, dada la situación —“A

¹⁸ *Ibid.*, p. 103.

¹⁹ *Ibid.*, p. 106.

pump after all, pumping thousand of gallons of blood every day"; por otra parte, está el concepto de la resurrección tomado literalmente: la gente buscando sus órganos el día del juicio final. La idea misma del juicio final como el *último día*, visualizado en términos de lo familiar (como Sancho: Fierabrás/ el feo Blas), de lo cotidiano: "knocking them all up out of their graves". El mismo tratamiento da Bloom más tarde a la tan trillada metáfora de la muerte tocando a la puerta:

Mistake must be: someone else. Try the house opposite. Wait, I wanted to. I haven't yet. Then darkened deathchamber.²⁰ ("Hades")

Sancho también, con frecuencia, aplica literalmente muchos de sus refranes o sentencias, lo cual resulta cómico por lo inusitado de la "literalización", lo cual, a su vez, viene a dar en una nueva metáfora:

—Sí, que algo se me ha de pegar de la discreción de vuestra merced —respondió Sancho—; que las tierras que de suyo son estériles y secas, estercolándolas y cultivándolas vienen a dar buenos frutos: quiero decir que la conversación de vuestra merced ha sido el estiércol que sobre la estéril tierra de mi ingenio ha caído; la cultivación el tiempo que ha que le sirvo y comunico; y con esto espero de dar frutos de mí que sean de bendición, tales, que no desdigan ni deslicen de los senderos de la buena crianza que vuesa merced ha hecho en el agostado entendimiento mío. (II, c. xii)

¡No es seguro que don Quijote salga ganando con esta interpretación, o mejor dicho, aplicación de la metáfora! Pero para hacer justicia a Sancho, la aplicación es sistemática, rigurosa y —qué le vamos a hacer— precisa; sólo que no se esperaba uno que la parte del "estiércol" correspondiera, en la metáfora, con la conversación de don Quijote.

Este pasaje del *Quijote* y el anteriormente citado del *Ulises* (nota 19) ilustran también uno de los aspectos de contraste más significativos entre las dos orbas, en términos de la visión y presentación de la realidad. En el *Quijote*, la conversación —aunque como decíamos, la metáfora no sea muy apta— es el "estiércol" que fertiliza y hace crecer a los personajes; es un medio de comunicación de un ser humano con otro y con la realidad circundante. Los cambios que se operan en los personajes se deben menos a lo que les sucede que a la influencia de unos sobre otros a través del diálogo. La aventura exterior suscita la interior, y ésta a su vez se articula en un diálogo que da pie a la muy humana aventura social de la interpenetración de conciencias. En este importantísimo sentido, don Quijote es *excéntrico* pero no está aislado. En el *Ulises* nos encontramos con una situación exactamente inversa: el aislamiento en relación directa con la ausencia

²⁰ *Ibid.*, p| 110.

de diálogo. Lo que tenemos aquí es un monólogo interno constante. Como se notará en el pasaje citado del *Ulises*, nada de lo que pasa por la mente de Bloom es compartido con su interlocutor, Mr. Kernan. Bloom no hace otra cosa que pensar en Molly, pero en la vida cotidiana casi no se hablan. Simbólicamente, Bloom es el padre, Stephen el hijo, pero dentro de la realidad de la novela, esta "pareja" no dialoga, no tiene influencia mutua directamente; los dos personajes no están juntos la mayor parte de la novela, y cuando finalmente lo están, no tienen nada que decirse; es más, ni siquiera están conscientes de que son una pareja, de que tienen un significado simbólico. Ni quieren ni se les ocurre reunirse.

En el *Ulises*, la aventura exterior sólo suscita la interior, se vuelca sobre sí misma y queda aprisionada en el laberinto de una ciudad en la que, irónicamente, todo el mundo se encuentra con todo el mundo e intercambian fórmulas verbales vacías ("small talk"), o intrincados laberintos verbales que despliegan erudición, ingenio y refinamiento intelectual, como en el caso de Stephen. Pero no hay diálogo real, no hay un compartir de los pensamientos más íntimos y por tanto no hay un compartir de realidades.

7. LOS ARTIFICIOS DEL *Ulises*

Joyce, maestro del virtuosismo literario, intenta suplir con su arte esta carencia que encuentra en la realidad de su tiempo, esta esencial incomunicación y aislamiento de los seres humanos. Construye un enorme edificio de correspondencias y símbolos, de innumerables referencias estructurales de todo tipo: literarias, míticas, musicales, filosóficas, mistagógicas, históricas, anecdóticas, autobiográficas, geográficas —la lista no tiene fin. El tejido del *Ulises* es extraordinariamente apretado y complejo;²¹ no deja ni el más pequeño intersticio abierto al azar o a la arbitrariedad; es un tejido que se asemeja a algún tapiz medieval, decorado hasta el último rincón, y en el que cada figura, por insignificante que sea, tiene un valor simbólico y una correspondencia. "Abstrusosidades medievales", como diría Stephen. Joyce, el gran artífice, recrea los laberintos que recorre el hombre del siglo xx, pero les impone un orden y una armonía artísticos que los trasciende y los hace universales: el artista encuentra el caos y lo transforma en cosmos.

En el *Quijote* hay un equilibrio perfecto entre la aventura exterior y la interior por la mediación del diálogo. En Joyce, el equilibrio se logra a través de artificios literarios, de complejísimas técnicas narrativas. Si por las limitaciones de su realidad no puede haber una unión entre Stephen

²¹ Basta una ojeada al libro de Stuart Gilbert, *James Joyce's Ulysses*, en el que Gilbert recoge el complicadísimo esquema de Joyce con el que estructura su obra, para darnos cuenta de lo intrincado de la forma, de la atención, casi obsesiva, a la significación de cada palabra y su correspondencia formal con todo los demás elementos estructuradores.

y Bloom, la arquitectura de la obra efectúa esa unión en un plano simbólico y sugiere la afinidad y complementaridad potenciales en los personajes. Por ejemplo, los capítulos están dispuestos de tal forma que sugieran importantes correspondencias; así, a las 11 de la mañana, aunque ambos personajes se encuentran en distintos lugares y en distintos capítulos, hay hilos que los unen, figuras que al dibujarse sugieren esas afinidades. Las figuras, insistamos, están trazadas en un plano simbólico, muy por encima de la conciencia de los personajes. Uno de los puntos de convergencia es la antinomia vida-muerte. A la misma hora, ambos piensan en la vida y en la muerte: Bloom en un contexto de muerte —funeral—, Stephen en un contexto de vida —paseando junto al mar, eterno símbolo de vida, la aparición de dos parteras sugiere a Stephen la imagen del nacimiento; esto lo lleva a pensar en su propio nacimiento y en su madre; a su vez el recuerdo de la madre lo devuelve a la idea de la muerte (la madre muerta)—. Significativamente, a ambos se les ocurre una imagen parecida, culturalmente determinada pero matizada por la personalidad de cada uno —el refinamiento intelectual de Stephen, la mentalidad práctica y publicitaria de Bloom—. Esa imagen culturalmente determinada es la del teléfono, expresada en términos tales que toca, complementariamente, los extremos del tema: el nacimiento en Stephen, la muerte en Bloom:

(Stephen) Creation from nothing. What has she in the bag? A misbirth with a trailing navel-cord, hushed in ruddy wool. The cords of all link back, strandentwining cable of all flesh. That is why mystic monks. Will you be as gods? Gaze in your omphalos. Hello. Kinch here. Put me on to Edenville. Aleph, alpha: nought, nought, one.²² ("Proteo")

(Bloom) And if he was alive all the time? Whew! By Jingo, that would be awful! No, no: he is dead, of course. Of course he is dead. Monday he died. They ought to have some law to pierce the heart and make sure or an electric clock or a telephone in the coffin...²³ ("Hades")

A través de todos estos recursos formales Joyce, simultáneamente, sugiere la profunda afinidad de sus dos personajes, su esencial complementaridad —lo cual sería promesa de unidad y perfección—, pero al mismo tiempo, el enorme abismo que los separa, dadas las coordenadas espacio-temporales, sociales y culturales que los determinan. No obstante, si a través de los recursos formales los une, a través de los mismos recursos asegura su separación e insiste en su aislamiento cuando finalmente la reunión se lleva a cabo, a partir del episodio de los "Rebaños del sol".

Conforme avanza la novela, la voz narrativa va ganando cada vez más terreno. Al principio es un narrador meramente funcional; da cuenta de los lugares del tiempo, del movimiento que se observa en el mundo exterior;

²² James Joyce, *op. cit.*, pp. 37-38.

²³ *Ibid.*, p. 111.

no interfiere con el flujo del pensamiento de los personajes; no llama la atención, en pocas palabras. Poco a poco empieza a desdoblarse, como en el *Quijote*; el narrador adquiere diversas personalidades y tonos: histriónico y burlón en "Escila y Caribdis", sonoro y malabar en "Sirenas", alternadamente envilecedor y ensalzador en "Cíclopes", cursi como una novela rosa en "Nausícaa". Y así su importancia va creciendo, al grado que al final, ante el alud verbal del narrador, virtualmente quedan aniquilados los personajes como tales. Sólo recobramos la dimensión de lo humano en el último capítulo, con el soliloquio de Molly Bloom.²⁴ Pero es significativo que la aniquilación sistemática de los personajes comienza precisamente en el capítulo en que finalmente se reúnen. En los "Rebaños del sol" se recrean, a manera de pastiche, todos los estilos de la literatura inglesa; casi como una historia estilística de la literatura. El efecto sobre los personajes es devastador: la identidad de ambos se diluye hasta casi desaparecer (aquí parecen caballeros medievales; allá, figuras alegóricas sacadas de algún ciclo de misterios medievales; acullá, personajes llorones y dulzones de alguna novela de Dickens). En los siguientes capítulos, la presencia del narrador se vuelve francamente insoportable: la verborrea es ya incontenible y bien corresponde en su esterilidad con la hora de la noche y el cansancio de todos, personajes y lectores.

* * *

Así, los recursos formales son para Joyce lo que el diálogo es para Cervantes: un agente armonizador y una fuente de equilibrio; la fuerza centrípeta que pone en órbita todos los aspectos de una realidad compleja y siempre en proceso de transformación, en un fluir continuo. En Joyce, sin embargo, el equilibrio se logra, aunque con sorprendente virtuosismo, de una manera precaria. El peligro es evidente: la complejidad de los artificios literarios acaba por deshumanizar a los personajes y pone grandes barreras al lector. El diálogo en el *Quijote* lo humaniza todo en su dinámica y hace del fluir de la realidad algo inmediato y espontáneo, al grado que puede parecer tan sencillo que no necesite de arte alguno; al grado de crear la ilusión de que la novela "se escribe sola", de que se escribe incluso en opinión de algunos (Unamuno, por ejemplo), a pesar de Cervantes. Pero esta es precisamente la medida de la grandeza de Cervantes; esa sencillez aparente es el signo del dominio sobre su material, de la maestría del artista.

²⁴ Ver el interesante estudio que sobre la progresión de los capítulos y el tratamiento de tiempo y espacio en el *Ulises* hace Richard Ellmann en su libro *Ulysses on the Liffey*.