

# UN TIEMPO SIN MEMORIA EN EL 'ULISES' DE JOYCE

## Apuntes sobre Leopold Bloom

Dolors Fernández Guerrero

### En una encrucijada espacio-temporal

A casi cien años de la publicación de la novela *Ulises* de James Joyce (París, 1922), el caudal de interpretaciones y digresiones que su lectura provoca ya debiera haberse agotado. O es lo que podría pensar cualquier observador imparcial que tuviese la tentación de asomarse a la vasta bibliografía joyceana. En ella abundan todo tipo de consideraciones sobre su *Ulises*, la obra más conocida de Joyce, la que más repercusión ha tenido dentro y fuera del ámbito literario, pero también la más polémica y desconcertante.

No obstante, sería una percepción errónea, dada la naturaleza proteica<sup>1</sup> de esta magna obra. Por el contrario, son muchos los cabos por atar, cuyos deshilachados flecos se acrecientan al mismo ritmo que la publicación de nuevos estudios, tesis y ensayos. Alrededor de su protagonista, Leopold Bloom, y de su particular mundo pivotan hipótesis de todo tipo que alumbran rincones hasta ahora desconocidos o injustamente valorados. Estas aportaciones, que nos van descubriendo implicaciones insospechadas, nos plantean a su vez nuevas incógnitas. Es así como nos vamos adentrando más si cabe por las solipsistas sendas de la posmodernidad *avant la lettre* del *Ulises*, esa dimensión límbica de la narrativa que le va como anillo al dedo.

La memoria, la versión antropomórfica del devenir del tiempo, es uno de esos aspectos. Tras el análisis de su eco en el protagonista —Leopold Bloom— advertimos que en el *Ulises* queda absolutamente desdibujada, como si se tratara de un borrón prescindible para el autor, a quien diríase que no interesan biografías ni correlatos

temporales. Tanto la memoria como el tiempo, *lato sensu*, se nos muestran inconsistentes en esta novela, se disipan por el laberinto de calles de Dublín creado por Joyce, el espacio omnívoro por donde peregrinan todos y cada uno de sus personajes, y cuya magnitud acaba por engullirlos, en un ciclo sin fin<sup>2</sup>.

Una de las técnicas narrativas más empleadas en novela, con especial énfasis en el realismo del siglo XIX<sup>3</sup>, es la analepsis, recurso que permite completar la información omitida mediante regresiones temporales. Dado que una narración es una sucesión de hechos con una cronología determinada, seleccionados en función de su relevancia —conforme al proyecto personal de cada escritor—, podría afirmarse que una novela es la expresión de una fábula dentro de unas coordenadas espacio-temporales concretas. En este sentido, lo mismo diríamos del relato o de cualquiera de las manifestaciones narrativas existentes desde la Antigüedad hasta nuestros días.

Sin embargo, esta explicación, que define la novela como una encrucijada espacio-temporal, no haría justicia al *Ulises* de Joyce, y es que no debemos olvidar que su argumento se concentra en un solo día: 16 de junio de 1904, la misma fecha en que el joven Joyce tuvo su primera cita con Nora Barnacle<sup>4</sup>. En ella la crítica ha reconocido a Molly —la mujer de Bloom— y el tema, con

<sup>2</sup> Ricoeur, Paul: *Tiempo y narración, II, Configuración del tiempo en el relato de ficción*, Siglo XXI. México, 1995.

<sup>3</sup> La magdalena de Proust es quizás el ejemplo más emblemático del uso de la analepsis. El volumen primero de los siete que componen la novela *À la recherche du temps perdu, Du côté de chez Swann*, escrito por Marcel Proust (Ed. Bernard Grasset. París, 1913) es el resultado de ese recuerdo.

<sup>4</sup> Joyce, James: *Cartas de amor a Nora Barnacle*, (recopilación realizada por Richard Ellmann), Ed. Verbum. Madrid, 2020.

<sup>1</sup> Cfr. García Tortosa, Francisco: «I. 'Ulises', novela proteica», en «Introducción» a *Ulises*, de James Joyce, págs. 9-23, Ed. Cátedra. Madrid, 2013.

sus implicaciones, ha hecho correr ríos de tinta entre los estudiosos. No es un dato trivial en absoluto. La figura de Molly, como podrá apreciarse al final del presente texto, tiene un papel fundamental respecto a la «memoria» de Leopold Bloom. Pero no adelantemos acontecimientos.

Inevitablemente la decisión de novelar un solo día en la existencia de Bloom condiciona la materia joyceana y pone en entredicho cualquier concomitancia con el relato como palabra que discurre en el tiempo. Porque en el eje cronológico del *Ulises* poco o casi nada se mueve. La inmanencia narrativa *per se* parece dar legitimidad a esta historia tan reconcentrada como un agujero negro. Dilucidar algunas cuestiones esenciales en relación con esas coordenadas es la finalidad del presente trabajo. Tal vez así sea más fácil tomar el castillo, una de las posibles representaciones gráficas del edificio construido por Joyce, con trasfondo kafkiano. Llegados a este punto, podemos enlazar la visión espacial de Bloom en el *Ulises* con la que preside la obra de Franz Kafka<sup>5</sup>, otro judío como él, incomprendido e incomprensible para la sociedad de su tiempo.

Y si aceptamos que la sombra de Kafka planea sobre *Ulises* y, por tanto, que la incoherencia existencial es la clave; si convenimos en que su renuncia a las convenciones temporales más básicas es uno de los ejes que cimentan la obra; si asumimos que el espacio de la novela es una suerte de laberinto que se expande, en sintonía con las teorías sobre la relatividad de Einstein; entonces ya nos habremos situado en otro plano, desde el cual nuestra interpretación sobre la vida sin memoria de Bloom toma un sesgo insospechado. Tal vez, incluso, lleguemos a la conclusión de que el *Ulises* es un artefacto narrativo que desarticula la novela tradicional, porque reescribir el mundo de otra manera es quizás su verdadera misión<sup>6</sup>. Y más si cabe tratándose de un escritor privilegiado como James Joyce, consciente en todo momento de sus facultades.

### La abolición de la memoria

Los interrogantes se suceden y resulta inevitable pensar, ¿era imprescindible novelar un día en mil y pico páginas, un solo día en la vida de Leopold Bloom? Bien podría ser esta la objeción de cualquier lector medio, de cualquier

editorial —incluso de las kamikazes de la innovación— y hasta de la crítica. Y es que se nos hace difícil creer que en 1922, aunque mucho hayan cambiado las cosas, algún editor diera crédito a tamaño despropósito. Pero así fue, y el honor de publicar el libro completo recayó en Sylvia Beach, dueña de la editorial Shakespeare & Company de París, tras muchas vicisitudes que superan los límites de este trabajo<sup>7</sup>. Solo apuntar que en 1918 se inició su publicación por fascículos en la revista estadounidense *The Little Review*, pero quedó abruptamente interrumpida por imperativo legal, al ser considerada una obra obscena. El tema llegó a los tribunales y hasta los años treinta no se publicaría en Estados Unidos.

Fuera como fuese, gracias a Beach, desde la segunda década del pasado siglo, el *Ulises* saluda al mundo —bueno, a una parte— y nos presenta a su antihéroe, Leopold Bloom. Merced al arsenal de técnica narrativa empleada por el autor, semejante a la de un entomólogo que observara al microscopio a su criatura y a cada momento cambiara de lente, Bloom es sometido a estricta vigilancia, mientras deambula por las calles de Dublín. En ese espacio abierto interaccionará con sus semejantes, en un alarde de contingencia<sup>8</sup> que contrasta con el concepto tradicional de novela, donde todo hecho, por fortuito que sea, se rige por las leyes de la causalidad. Recordemos que, según Chéjov, si aparece una pistola en un relato es porque esa pistola va a ser disparada. No será así en el *Ulises*, pletórico de situaciones azarosas y de elementos contingentes, tan prescindibles o no como las vidas que muestra. En ese contexto Joyce caracterizará a sus personajes y dotará a Bloom de conciencia, al tratarse de un ser racional, y con ella de un flujo constante de pensamientos. Bajo esta prerrogativa las páginas del *Ulises* se llenarán de la efervescencia impúdica y sin filtro del pensamiento de su protagonista. El personaje, incoherente, inmoral, inquietante incluso, seguirá muy de cerca las premisas psicoanalíticas de Freud y Jung. No obstante, Joyce, buen acólito de nadie, crítico y transgresor, aportará a su *Ulises*

<sup>7</sup> Birmingham, Kevin: *El libro más peligroso: James Joyce y la batalla por Ulises*, Es Pop Ediciones. Madrid, 2016.

<sup>8</sup> Joyce, admirador de Baudelaire, compartía la fascinación de este por la contingencia y su reivindicación del azar como principio del arte. Baudelaire distinguía entre estar lejos de casa, abierto a lo efímero y flotante, y la experiencia hogareña, predecible y conocida. Cfr. Baudelaire, Charles: *The Painter of Modern Life: Selected Writings on Art and Artists*, traducción de P. E. Charvet, Penguin. Harmondsworth, 1972.

<sup>5</sup>Feria Jaldón, Ernesto: *Estudios sobre Kafka*, Ed. Renacimiento. Sevilla 2000.

<sup>6</sup>«*Ulises* es el libro en el que se procede a la destrucción del mundo», en Eco, Umberto: *Las poéticas de Joyce*. Editorial Debolsillo. Barcelona, 2011.

sus propias experiencias autobiográficas, le sumará disquisiciones históricas sobre Irlanda y Shakespeare, y destilará la mezcla en un alambique naturalista, quintaesenciado por el humor y soldado por un aparato simbólico de difícil discernimiento.

De resultados de todo lo anterior nos encontramos con un Leopold Bloom escasamente biografiado por el autor, sin apenas memoria familiar. Ni el narrador omnisciente (recalcitrantemente exhaustivo según la ocasión, como en el episodio 17, «Ítaca») ni el propio Poldy —según el apelativo familiar de Molly, su mujer— suelen tener el menor interés en mirar atrás, en rebuscar entre el pasado. Las pocas menciones, por ejemplo, a la figura paterna de Bloom las utiliza Joyce para justificar los orígenes semíticos de su protagonista, así como su carácter, en cierto modo marginal, abúlico y escéptico. No olvidemos que el suicidio del progenitor (episodios 6 y 7, «Hades» y «Eolo» respectivamente) es uno de los pocos datos que se nos proporciona y que este hecho —como no podría ser de otro modo— marca a nuestro protagonista, de ahí que se convierta en una clave interpretativa. La parquedad del autor nos desampara y el lector acaba por reconstruir a un Bloom niño o joven lleno de lagunas, de claroscuros, podríamos decir. Un ser que se nos revela poco afortunado. Al final lo que componemos es una imagen difusa de los antecedentes del personaje, cuya entidad solo asumirá una dimensión real en su marcha por las calles de Dublín.

De esta manera, implícitamente, Joyce se niega a emitir juicios morales sobre su protagonista o sobre cualquiera de los otros personajes. En ningún momento desea condicionar al lector, porque en su voluntad hiperrealista así debe ser. En consecuencia, asistimos al día a día de Leopold Bloom sin intermediarios, máscaras ni celosías o, lo que es lo mismo, sin que el narrador omnisciente que articula la novela se inmiscuya lo más mínimo. Por la misma razón, Joyce no tiene inconveniente en que la voz narrativa haga dejación de sus funciones en determinados pasajes (episodio 18, «Penélope»), asuma la perspectiva de un inventario (episodio 17, «Ítaca») o adquiera un rol lírico, engolado hasta la parodia (episodio 13, «Nausica»)<sup>9</sup>; de

<sup>9</sup> Contrastan en extremo las expansiones líricas del narrador omnisciente del *Ulises* en el episodio de «Nausica» con otros momentos. Cfr.: «El atardecer de verano había empezado a envolver el mundo en su misterioso abrazo. A lo lejos por el oeste el sol se ponía y el último arbol de un día efímero en demasía se entretenía tiernamente sobre el mar y la playa, sobre el orgulloso promontorio del querido y viejo Howth vigía eterno

modo que las convenciones habituales entre autor y lector quedan invalidadas. Así es como Joyce dota al narrador de su obra de una voz multiforme con un único límite: el que el propio lenguaje impone<sup>10</sup>.

Tanto es así que la «amoralidad» es una de las marcas joyceanas más destacadas, uno de sus rasgos preeminentes. También uno de los más denostados por su insigne coetánea, Virginia Woolf. En la novela cada uno es lo que es por lo que hace, por la reacción de los otros y por el flujo de su conciencia, una manifestación desordenada del pensamiento que desafía las cronologías, que se dirige al lector con un lenguaje obscuro, críptico y lleno de elipsis. Conforme a estas premisas, nuestro personaje se construye a cada página, y será de obligado cumplimiento seguirle en sus andanzas por la ciudad hasta el final, en un riguroso tiempo de presente, para descubrir los recovecos de su carácter. Solo a través de sus actos, de su conciencia, de sus diálogos, incluso a partir de las opiniones que sobre él viertan otros personajes de la novela, podremos decir que «conocemos» al protagonista del *Ulises*.

La memoria, abolida por el imperioso tiempo presente, deviene algo residual, un elemento transversal que cohesiona el flujo de la conciencia, pero sin apenas entidad fuera de ella, una especie de espejismo que se entreteteje con las inclemencias externas, con las frustraciones propias de Bloom y con su falta de perspectivas.

### El tiempo interno en el *Ulises*

El nivel de hiperrealidad<sup>11</sup> logrado en el *Ulises*, agigantado por la lupa de Joyce, consigue relativizar la duración de un día y convertirlo en epítome de la vida bulliciosa de los dublínenses, un ejercicio de compresión cronológica que atenta contra la presunta objetividad temporal. Al neutralizar el avance del tiempo, al fijarlo en un solo día y dilatarlo, el resultado es que este adquiere cualidades elás-

de las aguas de la bahía, sobre las rocas de algas tapizadas por toda la marina de Sandymount y, finalmente, pero no por ello menos, sobre la callada iglesia de donde a veces emanaba sobre la quietud la voz de una oración a aquella que en su puro esplendor es guía perenne para el corazón del hombre sacudido por la tormenta, María, estrella de los mares.»

<sup>10</sup> Lago, Eduardo: «El incubo de lo imposible», en *Revista de Libros*, nº 61, 01/2002.

<sup>11</sup> Sobre el concepto de deconstrucción de la realidad, conforme a postulados posestructuralistas y posmodernistas cfr. Derrida, Jacques: *Ulysses, gramophone. Deux mots pour Joyce*, Galilée. París, 1987.

ticas que lo asemejan al espacio, el otro miembro del binomio espacio-temporal, imprescindible en la definición tradicional de narración. El mismo espacio en expansión, según la teoría del Big Bang, formulada ya a comienzos del pasado siglo, viene a ser el marco doctrinal en el que Joyce —consciente o inconscientemente— sitúa su *Ulises*.

De ahí que el *Ulises* sea una novela proteica, ajena a lo que «no es» porque ya ha sido o está por ser, y que el recurso retrospectivo para paliar las elipsis apenas se utilice. Esos vacíos temporales, imprescindibles en toda historia novelada —ningún autor pretende explicarlo absolutamente todo: presente, pasado y futuro de sus personajes—, son asumidos por las diferentes voces narrativas, subyugadas a un tiempo presente que reduce a meros lances mnemotécnicos lo ocurrido con anterioridad y que en la práctica anula cualquier posibilidad de futuro. Las alusiones al pasado épico de Irlanda, las elucubraciones sobre Shakespeare (episodio 1, «Telémaco»), sumamente intelectualizadas y en ocasiones abstrusas, llegan a emborronar el propio contexto histórico al que se refieren, para constituirse en meros actos de habla donde la argumentación y la polémica —por momentos humorística, a menudo inverosímil en su radicalidad— logran algo tan difícil como la desubicación temporal del discurso.

Este presente, tiempo interno de la novela, es uno de los rasgos —tan solo uno—, que hace del *Ulises* una obra genuinamente experimental. En él se desenvuelve Bloom y en él debe sumergirse el lector, a pesar de la confusión que en ocasiones le suscite la yuxtaposición de voces, pese a la proliferación de onomatopeyas, convertidas en signo lingüístico,<sup>12</sup> o en las situaciones oníricas en las que todo queda envuelto en un sinsentido (episodio 15, «Circe»). El resultado sitúa al lector ante un galimatías de difícil interpretación. Con Joyce las fronteras de lo narrativo se diluyen hasta desaparecer en un magma creativo, «literaturizado» y atemporal.

En definitiva, se nos muestra comprimido un ciclo de la vida, fragmentario y en extremo azaroso, marcado por la salida y la puesta del sol. Diríase que el «día» funciona en el *Ulises* como unidad de tiempo con carácter absoluto y universal, la única realidad válida. Y esa fracción, replicada *ad aeternum*, es lo que constituye para Joyce la vida. El reduccionismo es demoledor.

### En el laberinto de Dublín

Por otro lado, Dublín como espacio es descrito por Joyce en su trasiego de vehículos y personas. Y sus pobladores aparecen enzarzados en un sinfín de pequeños quehaceres e incidentes, en un laberíntico juego de sombras chinecas. Es una ciudad emblemática para el autor, símbolo del marasmo mental, abducida moralmente por la religión católica. Como en su colección de cuentos, *Dublineses*<sup>13</sup>, Joyce deposita en Dublín todas sus fobias y reticencias; la carga con el estigma de la bajeza, de la miseria cultural y moral, y la convierte en un lugar de desolación. De ahí que la ciudad pase de mero escenario en el que situar las rutinas y peripecias de sus personajes, a continente que impregna el contenido. La caducidad de la vida queda de manifiesto de principio a fin. Incluso diríamos que la existencia en sí carece de interés y, por supuesto, de horizontes. No en vano, la novela arranca con la cita que tiene Leopold Bloom en el cementerio para asistir al funeral del amigo fallecido, Paddy Dignam. Un inicio que en sí mismo se vuelve un presagio poco halagüeño de lo que durante ese interminable día habrá de acontecer.

El Dublín surcado de calles, con establecimientos de todo tipo, con gentes diversas, conforma un microcosmos que circunscribe el radio de acción de nuestro protagonista. Lo suficientemente extenso como para que Bloom se pierda en él durante todo un día, pero acotado como espacio abierto, claustrofóbico en su concepción.

Dublín como laberinto, constituido por una multitud de piezas que encajan increíblemente entre sí, acoge a un Bloom que en muchos aspectos permanece ajeno a la mentalidad imperante de la ciudad irlandesa, conservadora hasta la médula. Una ciudad que constituye una analogía a la inversa de la diversidad y amplitud de parajes visitados por el héroe —esta vez sí— Ulises en su referente literario, la *Odisea*.

Conviene recordar que, pese al mensaje transgresor y nihilista que el *Ulises* nos lanza, el poso católico es irrenunciable en la mentalidad de Joyce. Es cierto que ya a los dieciséis años se declaró anticatólico convencido, pero los atisbos de la culpa y el pecado original son reconocibles para buena parte de la crítica. Según el credo católico solo la absolución puede lavar la culpa original, pero sin un dios todopoderoso que otorgue el perdón, la salvación se torna inviable. De tal modo que, en realidad, la visión

<sup>12</sup> El idioma como personaje principal del *Ulises*, así como en toda la obra de Joyce, en Butor, Michel: *Répertoire*, Les Éditions de Minuit. París, 1960.

<sup>13</sup> Joyce, James: *Dubliners*, Grant Richards Ltd. London, 1914.

contumaz y desesperanzada de Joyce estaría estrechamente ligada a la educación recibida en el seno de una familia profundamente católica y en el internado jesuita —Clongowes Wood College— en el que estudió de los seis a los diez años<sup>14</sup>. El recorrido de Leopold Bloom por las calles de Dublín bien podría asimilarse a un vía crucis moderno, y en ambos casos la frustración, la humillación y el dolor serían la constante.

### Molly Bloom vs. la desmemoria

En definitiva, los elementos seminales que hacen de la magna obra de Joyce lo que es: hiperrealismo, insurgencia narrativa, fragmentarismo, mezcla de voces, flujo de la conciencia, culturalismo, amoralidad, torsión del lenguaje, se alían para convertir el tiempo en el *Ulises* en una dimensión en suspenso, un gran paréntesis, en el que la memoria de su protagonista, Leopold Bloom, queda aniquilada. De tal modo, asistimos a su recorrido por las calles de Dublín durante un solo día, convertido en un ser errabundo con un solo objetivo: no llegar a casa mientras su mujer Molly está todavía con Boyle, su amante. Así pues, la amoralidad, desde el principio, se convierte en un rasgo distintivo de la obra y, más transgresor aún, en un factor casi irrelevante en las vidas de los personajes.

Más allá del funeral de Paddy Dignam, la itinerancia de Bloom es descrita como un acto espurio, en paralelismo con su propia existencia. Nietzsche dirá que Dios ha muerto y que el hombre se ha vuelto Dios. Por su parte, Heidegger afirmará que solo enfrentándose a la muerte, a la certeza de su temporalidad, el ser humano será capaz de tener una vida auténtica. Por último, Wittgenstein considerará que los límites de nuestros pensamientos son los que nos impone el propio lenguaje. De todo ello, y en línea con los fundamentos fenomenológico y vitalista —esencialmente contradictorios en Heidegger y Nietzsche—, en su labor de artífice de la palabra, no olvidemos que Joyce da el pistoletazo de salida a su *Ulises* en el cementerio. El sustrato nihilista se hace patente y Bloom padecerá su influjo durante toda la obra. La «nada» y la desmemoria de su vida son actos de descontextualización suprema que Joyce perpetra y que conducen a Bloom

—cual Ulises navegante— a un continuo deambular, al final del cual él también encuentra a su particular Penélope. Solo que Molly le es infiel, aunque le esté esperando en casa, insomne, a altas horas de la madrugada, tejiendo en su imaginación las memorables páginas de su monólogo final («Penélope»), tal vez el episodio más unánimemente alabado por la crítica.

Será Molly<sup>15</sup>, la ignorante, perezosa y mórbida Molly, quien cierre el *Ulises*, que no es poco. En efecto, el último episodio es una larga rememoración en la que se hacen alusiones a algunos de los personajes presentes en la novela, a las pulsiones y deseos de Molly y, sobre todo, es una larga evocación poética sobre otro tiempo, otra vida, cuando en su juventud residía en Gibraltar. Molly, quien representa los aspectos más carnales y vitalistas, los más terrenales de la novela, es a la postre la única provista de las armas necesarias para rescatar la memoria de Leopold Bloom. Y lo hará a través de esbozos y sentimientos, con la emoción de la añoranza y la pérdida, fragmentariamente, desde su conciencia —en concomitancia con el resto de la novela—. Ella, la adúltera, llena de veleidades y flaquezas, la antiheroína por antonomasia, la antítesis de Penélope —de ahí el título del episodio, un acto más de irreverencia—, es también una fuerza de la naturaleza, es decir, generadora de vida y madre, telúrica, irracional, ajena a las convenciones morales sobre el sexo, pero la que, en última instancia, va a resarcir la memoria de su marido. Sin echar las campanas al vuelo: solo una parte, aquella que le concierne e interesa. A estas alturas, Joyce no va a abdicar de su nihilismo.

Como diría Heidegger, una cosa es el *ente* y otra muy distinta el *ser*. Bloom *es* porque así lo indica su imparable peregrinaje, pero solo cobra verdadera categoría individual ante la muerte y en el recuerdo de Molly. Es ahí donde el personaje se humaniza, bajo el aliento lírico de Joyce, y de algún modo nos interpela. Las dos caras de la moneda, el *ser* y el *ente*, se unen en el *Ulises*, y este nos demuestra que Dios ha muerto sin haberse reencarnado en el ser humano, en Bloom por alusiones. Joyce, con su maestría, lanza esa moneda al aire, displicente, para que el lector la recoja. El legado que nos deja es una novela total, de naturaleza proteica. ■ ■

<sup>14</sup> Ellmann, Richard: *James Joyce*, Traducción de Enrique Castro, Ed. Anagrama. Barcelona, 1991.

<sup>15</sup> Ferro Feal, Sara: *Penélope y Molly Bloom: la figura de la mujer en la tradición clásica*, Universidade de Santiago de Compostela, Facultade de Filoloxia. Santiago de Compostela, 2016.