

EL PRIMER EPISODIO DE *ULISES*: LA ANUNCIACIÓN*

Sergio Saldes Báez

Egresado de los cursos de Magistratura de la Universidad de Chile.

Desde su publicación en 1922, e incluso antes de que ésta se produjera, *Ulises*, la gran novela del irlandés James Joyce, ha mantenido ocupados a críticos y estudiosos en el intento de describir e interpretar su forma y su contenido; labor que ha resultado más o menos exitosa en la medida que se han superado o no los numerosos problemas que el lector debe enfrentar si desea acercarse al sentido de la novela. Entre las principales dificultades se encuentran las innumerables y variadas referencias culturales y la diversidad de voces narrativas y de niveles de significación que el texto presenta, elementos que en una lectura crítica de *Ulises* necesariamente deben considerarse y relacionarse.

Es claro que la novela es una estructura compleja que admite varias lecturas y que tal vez la ideal sea aquella que las integre a todas. El trabajo que emprenderé pretende abordar el primer episodio de *Ulises* partiendo de esta premisa; así, intentaré demostrar que el primer capítulo de la novela constituye una verdadera puerta de entrada que concentra elementos referenciales y paradigmáticos esenciales respecto de la novela toda. Para ello no ocuparé otra metodología más que la de una lectura gradualmente profundizada del episodio; estudiando alternadamente, en una primera etapa preferentemente descriptiva, las instancias paródicas que presenta el capítulo —parodias de la Misa y de Cristo, realizadas por uno de los personajes, Buck Mulligan— y los ejes temáticos en torno a los cuales se construye el episodio —autoexilio y correlato hamletiano, referidos ambos al personaje de Stephen Dedalus. En la etapa conclusiva, y a la luz de la información obtenida de la primera fase del trabajo, intentaré probar mi interpretación del capítulo primero de *Ulises* como una instancia metatextual respecto de la novela en su totalidad, mi interpretación del episodio como *el episodio de la anunciación*¹.

*Trabajo presentado para el seminario “*Ulises* de James Joyce”, Magistratura en Literatura. Universidad de Chile. Diciembre, 1986.

¹Utilizo la traducción de *Ulises* realizada por José María Valverde y publicada en dos volúmenes por Bruguera/Lumen, Barcelona, 1979. Citaré indicando entre paréntesis las

LAS PARODIAS DE LA MISA Y DE CRISTO. PRIMERA APROXIMACIÓN

Atendiendo a la lectura más simple y superficial posible, el contenido del primer episodio de *Ulises* se puede resumir de la manera siguiente: dos jóvenes irlandeses —Stephen Dedalus y Malachi Mulligan— y uno inglés —Haines—, habitan la torre Martello, ubicada en la bahía de Sandycove, Dublín; por información posterior que se recoge en la novela se sabe que la acción transcurre el 16 de junio de 1904, alrededor de las ocho de la mañana. Mulligan se afeita en la plataforma circular de la torre, Dedalus lo acompaña y luego ambos bajan a desayunar con Haines; reciben la visita de la lechera; comen y luego los tres se dirigen hacia el mar, Haines y Mulligan van a bañarse y Stephen Dedalus, que es profesor de colegio, se encamina a su lugar de trabajo. Estos hechos constituyen, sin embargo, el esqueleto de una construcción bastante más compleja que es captada sólo a partir de lecturas más profundas. Hacia esos niveles de significación pretendo acercarme partiendo desde una situación que no resulta difícil percibir ya desde una primer lectura atenta: mientras Buck Mulligan se afeita realiza una parodia de la Misa católica.

Las actitudes (movimientos, tonos de voz), las acciones mismas y los elementos materiales que utiliza señalan con claridad la intención paródica de Mulligan: aparece subiendo solemnemente (como el sacerdote ubicándose frente al altar), lleva un cuenco con espuma de jabón (vale decir, el cáliz) y encima, cruzados, un espejo y una navaja de afeitar (el cuchillo del sacrificio), viste una bata amarilla (la casulla del sacerdote, cuyo color es el pertinente para la fecha, según el calendario litúrgico²); las primeras palabras que pronuncia son las que abren la misa —*Introibo ad altare Dei*—, luego bendice tres veces la torre y a

páginas correspondientes (siempre referidas al primer volumen de la edición citada). Ocasionalmente, subsanando problemas de traducción, remito al texto original, según la edición de Vintage Books, New York, 1961; cuando así suceda, la cita, seguida de la página correspondiente, irá entre paréntesis cuadrados.

²Para la información requerida acerca de las referencias culturales que se presentan en el episodio he utilizado el texto preparado por Don Gifford y Robert J. Seidman, *Notes for Joyce. An annotation of James Joyce's "Ulysses"*, E.P. Dutton and Co., New York, 1974. En lo sucesivo referiré este texto sólo como *Notes for Joyce*, indicando en seguida la página correspondiente.

Respecto del color amarillo de la bata de Mulligan: correspondiendo el 16 de junio al día de un Confesor, San Juan Francisco Regis, el color apropiado para la vestimenta del sacerdote en la Misa es el blanco, que puede reemplazarse por el amarillo (cfr. *Notes for Joyce*, p. 6).

Stephen Dedalus que sube; se refiere a la transubstanciación, deformando la fórmula ritual: "Porque esto, oh amados carísimos, es lo genuinamente cristiano³: cuerpo y alma y sangre y llagas" (p. 75), aludiendo al jabón del cuenco —"Hay algo que no marcha en estos glóbulos blancos" (p. 76)—, que reemplaza al vino ceremonial. No pretendo realizar un seguimiento paso a paso de la parodia que lleva a cabo Mulligan, labor hasta cierto punto ociosa en la medida que los actos y frases que refieren a la Misa son plenamente reconocibles; baste como un último ejemplo la parodia de la comunión, cuando, al desayunar, reparte el pan: "Tendió a cada uno de sus comensales, por turno, una gruesa rebanada de pan, empalada en el cuchillo" (p. 87). La parodia de la Misa es mantenida hasta el momento en que los jóvenes se aprontan a salir de la torre, desde el instante en que Mulligan se despoja de su bata amarilla, deja de representar el papel del sacerdote para representar el de Cristo: "Mulligan es despojado de sus vestiduras" (p. 92), "—Y al salir al campo se halló con Butterly⁴" (p. 93), camino al mar, mientras canta la balada del "Jovial Jesús", parodia la ascensión de Cristo: "Dio unas cabriolas ante ellos, inclinándose hacia el Agujero de los Cuarenta Pies, agitando sus aladas manos, con ágiles saltos, mientras su caduceo temblaba en el fresco viento que llevaba hasta ellos sus breves gritos de pájaros"⁵ (p. 96).

No insistiré, por ahora, en el análisis de las parodias que realiza Buck Mulligan. Sin embargo, es preciso hacer notar aquí que, si bien el acto de parodiar, que formula desde ya, por lo menos, una doble lectura de la realidad objetiva, surge desde el nivel del personaje, con lo cual el destinatario directo de su representación es Stephen Dedalus, la parodia es reforzada por la voz e interpretación del narrador; un ejemplo claro se encuentra en la descripción que hace de la sala en donde los jóvenes desayunan: "En el sombrío cuarto de estar abovedado, en la torre, la figura de Buck Mulligan en bata se movía con viveza de un lado para otro de la chimenea, ocultando y revelando su fulgor amarillo. Desde las altas troneras caían dos lanzadas de suave luz del día: en la intersección de sus rayos flotaba, dando vueltas, una nube de humo de

³En el original: "—For this, O dearly beloved, is the genuine Christine..." (p. 3); nótese el nombre femenino —Christine— para aludir al Cristo.

⁴Butterly es el nombre popular que se le da al apóstol Pedro; cfr. *Notes for Joyce*, p. 13.

⁵Aquí Mulligan no sólo representa a Jesús, sino también a Mercurio, figura con la cual se identifica doblemente: en un primer nivel, por su inconsecuencia— "¿Me contradigo? Pues muy bien, me contradigo. Mercurial Malachi" (p. 93)— y, en un nivel de lectura más profundo, que parece exceder la conciencia del personaje, en cuanto *mensajero* (Volveré sobre este punto más adelante).

carbón y vapores de grasa frita” (p. 86). El ambiente descrito hace pensar en el interior de una iglesia, con el sacerdote moviéndose delante del altar (Mulligan yendo de un lado a otro de la chimenea, donde cocina) y la luz filtrándose por el techo abovedado, resaltando el humo del incienso, que aquí es reemplazado por el humo del carbón y de la grasa frita.

La voz del narrador, interpretando efectivamente la parodia que realiza el personaje: “*Avanzó con solemnidad* y subió a la redonda plataforma de tiro. *Gravemente*, se fue dando vuelta y *bendiciendo* tres veces la torre, los campos de alrededor y las montañas que se despertaban” (p. 75; los subrayados pertinentes son míos); dando cuenta de la recepción que tiene Stephen de la misma: “Stephen Dedalus, molesto y soñoliento, apoyó los brazos en el remate de la escalera y miró fríamente aquella cara sacudida y gorgoteante que le bendecía, caballuna en su longitud, y aquel claro pelo *intenso* [es decir, sin tonsurar, opuesto al del verdadero sacerdote], veteado y coloreado como roble pálido” (p. 75; el subrayado es mío), y contribuyendo con intervenciones precisas, como la señalada, para convertir el ámbito físico en parte de la parodia, va más allá de un simple relato objetivo, está apelando al lector, instaurando la parodia en una estructura de significación mayor que es preciso develar.

EL AUTOEXILIO DE STEPHEN DEDALUS

Se ha indicado que la representación que Mulligan hace de la ceremonia de la Misa, primero, y luego de la vida de Cristo, tienen como receptor inmediato a Stephen Dedalus, esto está perfectamente determinado desde que el gordo Mulligan aparece en escena, llamándolo para que presencie su acto. Mientras efectivamente se afeita y mientras continúa con la parodia, el irreverente Malachi habla a Dedalus tocando temas cruciales para la vida del joven; sucesivamente: 1) la fórmula que utiliza para llamarlo —“Sube acá, Kinch. Sube, cobarde jesuita”—; 2) el problema de la identidad irlandesa frente al dominio inglés —contraposición entre Stephen y Haines, referencia al color verde (aquí verdemoco) como símbolo irlandés y al mar: “nuestra gran madre dulce” (según el poeta irlandés Algernon Charles Swinburne) y “nuestra poderosa madre” (según el poeta y economista, también irlandés, George Russell⁶)— y, 3) la muerte de la señora Dedalus, cuyo último deseo —que su hijo se arrodilase ante su lecho de enferma para

⁶Ambas referencias: *Notes for Joyce*, p. 7.

rezar por su alma— Stephen se negó a conceder. Los tres tópicos que, de entrada, refiere Mulligan pueden resumirse en estos tres conceptos: religión, patria, familia.

Ahora bien, es un hecho absolutamente claro y reconocido por la crítica que los tres primeros episodios de *Ulises* son un nexo entre esta novela de Joyce y la anterior, *Retrato del artista adolescente*⁷, cuyo protagonista es Stephen Dedalus.

Hacia el final de el *Retrato...*, Stephen habla con su amigo Cranly; sus palabras son fundamentales para comprender a la figura central de los tres primeros episodios de *Ulises*:

“—Mira, Cranly (...) me has preguntado qué es lo que haría y qué es lo que no haría. Te voy a decir lo que haré y lo que no haré. No serviré por más tiempo a aquello en lo que no creo, llámese mi hogar, mi patria o mi religión. Y trataré de expresarme de algún modo en vida y arte, tan libremente como me sea posible, tan plenamente como me sea posible, usando para mi defensa las solas armas que me permito usar: silencio, destierro y astucia”⁸.

Stephen ha renunciado al hogar (la familia), a la patria (Irlanda), a la religión (la Iglesia católica, apostólica y romana), se ha autoexiliado en París, donde ha estado alrededor de un año; ha vuelto respondiendo al llamado telegráfico de su padre comunicándole la enfermedad de su madre. En el momento en que se inicia *Ulises* han pasado cerca de tres meses desde el regreso de Stephen y lo encontramos aún en búsqueda, intentando conseguir esa libertad que le permita expresarse en vida y arte lo más plenamente posible, usando todavía las armas que ha elegido: silencio y astucia, que aparecen estrechamente ligadas, y el destierro. Silencio y astucia explican la actitud distante y sumisa, a la vez, que muestra Stephen ante los reproches de Mulligan por haberse negado a rezar por su madre (“—Podrías haberte arrodillado, maldita sea, Kinch, cuando te lo pidió tu madre agonizante (...) Yo soy tan hiperbóreo como tú. Pero pensar que tu madre te pidió con su último

⁷“The early pages of *Ulysses* read like an immediate sequel to *A portrait of the Artist*. Not only is the life of Stephen Dedalus resumed, after a short interval in Paris, at the point where it was left off in the earlier book, but there is an absolute continuity of manner, mood, and method”, Philip Toynbee, “A Study of *Ulysses*”, en *Modern British Fiction*, edited by Mark Schoren, Oxford University Press, New York, 1961; pp. 336-357, p. 336. Véase también, entre otros, Harry Levin, *James Joyce. Introducción crítica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1959; p. 76. Y Stuart Gilbert, *James Joyce's "Ulysses"*, Faber & Faber Limited, Londres, 1950; p. 101.

⁸James Joyce, *Retrato del artista adolescente*, traducción de Dámaso Alonso, Alianza Editorial, Madrid, 1980; p. 280.

aliento que te arrodillaras y rezaras por ella. Y te negaste. Tienes algo siniestro...” (p. 78), actitud que de ninguna manera es señal de indiferencia; esto queda claro cuando Stephen manifiesta a Mulligan su descontento por haberse referido a él en los términos siguientes: “Ah, no es más que Dedalus, que se le ha muerto su madre como una bestia” (p. 82), tal como el mismo Stephen lo expresa, las palabras de Mulligan no representan una ofensa a su madre, sino a él:

—No estoy pensando en la ofensa a mi madre.

—¿Pues en qué? —preguntó Buck Mulligan.

—En la ofensa a mí —contestó Stephen” (p. 82).

Stephen está plenamente consciente de la actitud que asume; de alguna manera esta actitud refuerza su orgullo natural y le permite soportar estoicamente las burlas, la ironía y la actitud paternalista que Mulligan adopta con él. Stephen calla, pero las palabras de Malachi no lo dejan impasible, las respuestas a los estímulos que recibe se producen a nivel de su conciencia, sin exteriorizarse mayormente. Así Stephen mantiene su autoexilio, sin integrarse al medio, esperando primeramente encontrarse a sí mismo.

Como he señalado, desde un primer momento Mulligan saca, como tema de discusión, aquellos tópicos que hacen referencia a los tres “abandonos” que ha perpetrado Stephen. Con ello Malachi actúa como el elemento catalizador que pone en funcionamiento la conciencia del joven Dedalus. Mientras un relato objetivo, que diese cuenta de la acción externa de los personajes, nos entregaría a un Stephen silencioso y sumiso, la narrativa del *Ulises*, que pone en contacto al lector con la corriente de la conciencia de los personajes, nos permite conocer los efectos que las palabras de Mulligan tienen en Stephen y, con ello, conocer su especial personalidad⁹. En efecto, si bien en este primer

⁹Un ejemplo claro de los efectos que las palabras de Mulligan producen en Stephen se encuentra en las páginas 78 y 79 de la edición española citada, pasaje que además es representativo de la técnica “asociativa” que utiliza Joyce para dar cuenta de la interioridad de sus personajes: Mulligan acaba de hacer mención, sucesivamente, del color verde, símbolo de Irlanda, del mar, identificado como “gran madre dulce” y “poderosa madre”, y del supuesto asesinato que Stephen habría cometido en la persona de su madre; mientras Dedalus, con un codo apoyado en el borde del muro de la torre, y la palma de la mano en la frente, observa la bocamanga deshinchada de su chaqueta, todas esas alusiones se relacionan y suscitan en su mente el recuerdo del sueño en que su madre se le aparece después de muerta, lo cual cambia su percepción de la realidad objetiva: el mar y la bahía pasan a ser la bilis que la madre vomitaba y el cuenco en que se depositaba el líquido viscoso: “A través de la bocamanga deshinchada veía ese mar saludando como gran madre dulce por la bien alimentada voz de junto a él. El anillo de bahía y horizonte

episodio es posible reconocer cuatro voces narrativas¹⁰, la perspectiva dominante es la de Stephen Dedalus, lo cual convierte el motivo de su autoexilio, que, como se ha visto, posee tres afluentes, en uno de los ejes temáticos en torno a los cuales se construye el capítulo¹¹.

Aguijoneado por el "bisturí del arte" de Mulligan —la elocuencia—, el remordimiento de conciencia de Stephen por su alejamiento de los lazos familiares se acentúa. Motivo recurrente se torna el recuerdo de su madre enferma, representada en el cuenco de porcelana que contenía la bilis que vomitaba. El sentimiento de culpa que Stephen padece se evidencia con la evocación insistente de la aparición en sueños de la madre muerta reprochándole su actitud. Este sueño relaciona el alejamiento familiar del autoexiliado con su alejamiento de la religión:

"Sus ojos vidriosos, mirando fijamente desde más allá de la muerte, para agitar y doblegar mi alma. A mí solo. El cirio fantasmal sobre la carta torturada. Su ronca respiración ruidosa estertorando de horror, mientras todos rezaban de rodillas. Sus ojos puestos en mí para derribarme. *Liliata rutilantium te confessorum turma circumdet: iubilantium te virginum chorus excipat.*

¡Vampiro! ¡Masticador de cadáveres!

No, madre. Déjame ser y déjame vivir" (p. 84).

contenía una opaca masa verde de líquido. Junto al lecho de muerte de ella, un cuenco de porcelana blanca contenía la viscosa bilis verde que se había arrancado del podrido hígado en ataques de ruidosos vómitos gimientes". Un excelente comentario de este pasaje, que precisa todas las relaciones que lo originan, es el realizado por Vladimir Nabokov en sus *Lecciones de Literatura*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1984; p. 423.

¹⁰Las voces narrativas reconocibles en este episodio son las siguientes: a) La de un narrador omnisciente, impresionista respecto de lo objetivo y afectivo respecto de las personas de Mulligan y Stephen: "Un rubor que le hizo más joven y atractivo invadió las mejillas de Buck Mulligan" (p. 82); b) El narrador arriba señalado, similar al que domina en *Retrato...*, se introduce en la conciencia de Stephen Dedalus y narra desde la perspectiva y con las palabras del personaje (ejemplo claro es la visión de la lechera, pp. 88-89 de la edición española que manejamos); c) La voz de un narrador objetivo que entrega la realidad fraccionariamente. Voz reconocible en el relato del escarmiento dado a Clive Kempthorpe (pp. 80-81 de la edición española) y en el breve párrafo que da cuenta de una de las situaciones que encuentran Dedalus, Mulligan y Haines en su camino al mar: "Dos hombres estaban erguidos en el borde de la escollera, observando: hombre de negocios, hombre de mar" (p. 98) y d) Voz interior de Stephen, entregada mediante discurso directo. (Existe un pasaje que da cuenta de la voz interior de Mulligan cuando busca la ropa que se pondrá: "*Agenbit of inwit*, remordimiento de conciencia. Dios mío, no habrá más remedio que caracterizarse según el papel. Necesito guantes color pulga y botas verdes. Contradicción. ¿Me contradigo? Pues muy bien, me contradigo. Mercurial Malachi" (p. 93).).

¹¹Un segundo eje temático, sobrepuesto en un nivel superior al primero, será examinado más adelante: el correlato hamletiano.

La madre de Stephen, católica ferviente (como se la conoce desde el *Retrato...*), con su última petición ha hecho aún más difícil la ansiada libertad de su hijo; el remordimiento de conciencia del joven está motivado tanto por su transgresión al vínculo filial, como por su alejamiento de la caridad cristiana, al sobreponer su persona a la del prójimo. El fantasma de su madre es imagen de las ataduras que Stephen todavía no puede romper. La necesidad de libertad se hace patética en el calificativo que da a su madre: ¡Vampiro! ¡Masticador de cadáveres!, el que parece aludir al sacramento de la Eucaristía en el rito católico: vampiro en cuanto se bebe la sangre de Cristo y masticador de cadáveres en cuanto se come el cuerpo de Cristo. El rechazo a la aparición de su madre aparece claramente, entonces, con un doble valor: rechazo al lazo familiar y rechazo a la Iglesia católica.

Stephen sólo ha conseguido un alejamiento físico de la Iglesia. Habiéndose formado con los jesuitas, siente que existen lazos profundos que difícilmente pueden cortarse; así, la presencia casi mítica de la Iglesia, defendiéndose triunfante de las herejías, aparece ante el joven concretizando aquellos vínculos: "El vacío aguarda sin duda a todos esos que tejen el viento: una amenaza, un desarme y una derrota por parte de esos alienados ángeles de la Iglesia, la hueste de Miguel, que la defiende siempre en la hora de la discordia con sus lanzas y escudos" (p. 98).

Cuando ha subido a la plataforma de la torre para buscar el cuenco con espuma de Mulligan, Stephen recuerda sus tiempos de acólito, "Así llevaba yo el incensario entonces en Conglowes. Ahora soy otro y sin embargo el mismo. Un sirviente. Siervo de los siervos" (p. 85). Tal como el acólito es siervo del sacerdote y éste de la Iglesia, ahora Stephen se ve como sirviente de un siervo, Mulligan, que como irlandés es siervo de Inglaterra. Stephen, hablando con Haines, se confiesa siervo de dos amos: primeramente siervo de él mismo (como lo sugiere el inglés: "...yo diría que uno es capaz de liberarse. Uno es su propio amo, me parece" (p. 97)) y luego, de la santa Iglesia católica, apostólica y romana ("Una reina loca, vieja y celosa" (p. 97)). Pero Dedalus añade un tercer amo: "El estado imperial británico" (p. 97).

La imagen de Irlanda como sirviente de Inglaterra aparece expresada claramente en la interpretación que Stephen Dedalus hace del espejo partido que le muestra Mulligan: "Es un símbolo del arte irlandés. El espejo partido de una criada" (p. 80); un espejo que no revela identidad sino una imagen deformada por la división en dos que significa el dominio inglés. Sin embargo, ni Mulligan ni Stephen creen que el camino de Irlanda esté por el lado del patriotismo tradicional; Mulligan se burla de él rebajando el color nacional en verdemoco. Pero

mientras Malachi sugiere la *helenización* de Irlanda como una vía de progreso¹², Stephen sólo está seguro de su posición respecto de la patria y ésta es la de renuncia, lo que queda claro en el momento del encuentro con la vieja lechera. La mujer es vista por Stephen como una especie de mensajera de la antigua Irlanda —“Seda de las vacas y pobre vieja” (p. 89) [“Silk of the kine and poor old woman” (p. 14)]¹³—, pero a la vez, imagen del estado actual de una nación que ha perdido su lengua y que sirve “al que la conquistó [el inglés, Haines] y [al que] alegremente la traicionó [el irlandés Mulligan]” (p. 89). Stephen no sabe cómo interpretar esta visita de la mensajera irlandesa: “Si para servir o para reprender, no sabía él decirlo...”, aunque sí tiene claro cuál es la actitud que debe asumir: “...pero desdeñaba solicitarle sus favores” (p. 89). Nótese que si bien Dedalus ha decidido firmemente renunciar a su patria, esta renuncia tampoco consigue ser plena, parece existir también aquí un remordimiento que lo ata a la vieja Irlanda, de ahí que la lechera sea vista, interpretada, como la mensajera de aquella patria que él ha abandonado.

STEPHEN DEDALUS EN BUSCA DE UN PADRE

Como se puede apreciar, la situación de Stephen Dedalus no ha variado mayormente en el año que media entre el final del *Retrato...* y el inicio de *Ulises*. Antes de partir a París Stephen había escrito en su diario: “Salgo a buscar por millonésima vez la realidad de la experiencia y a forjar en la fragua de mi espíritu la conciencia increada de mi raza”¹⁴. Sin embargo, la experiencia del exilio no ha sido siquiera suficiente para liberarlo de aquellos lazos que desea romper (hogar, patria, religión) y menos para que Stephen adquiera conciencia plena de sí mismo. La vuelta a Irlanda y el establecimiento en la torre Martello parece ser para el joven Dedalus la posibilidad de comenzar a construir su libertad, el punto de partida para encontrar su hogar, su patria, su religión, el *omphalos*¹⁵; pero esa posibilidad no puede ser

¹²El concepto de *helenización* fue acuñado por Matthew Arnold en su *Culture and Anarchy* (1869/1875), oponiéndolo al de *hebreización*, considerados ambos como los impulsos dominantes de la cultura occidental. Hebreizar: el *hacer* a la luz del hábito y la disciplina revelados por una verdad dogmática. Helenizar: el *saber* a la luz de un desinteresado y flexible humanismo. Cfr. *Notes for Joyce*, p. 8.

¹³Dos epítetos tradicionales para designar a Irlanda. Véase *Notes for Joyce*, p. 12.

¹⁴*Retrato...*, edic. cit., p. 288.

¹⁵“...literally, the ‘navel’, associated by the Greeks with Ogygia (Calypso’s Island) and Delphi, the center not only of prophecy but also the navel of the earth. Late-nineteenth-

debido a que la torre ha sido usurpada por Mulligan, quien con su cinismo e inconsecuencia puede fácilmente sobrepasar a un Stephen que todavía no posee aquella palabra que le permita expresarse libremente en vida y en arte, palabra que no podrá conseguir sin la ayuda de un "padre espiritual". En efecto, *Retrato...* se cierra con las siguientes palabras: "Antepasado mío, antiguo artífice, ampárame ahora y siempre con tu ayuda"¹⁶. Como señala Stuart Gilbert, "Thus Stephen invokes the example and patronage of the inventor of the labyrinth first artificer to adapt the reality of experience to the rite of art, first flying man, teacher of 'transcendental mysteries' and of astrology, in the huge task he has set before him"¹⁷. La necesidad de un guía es fundamental para el desarrollo de Stephen, sin embargo el joven todavía no encuentra aquel anhelado "padre espiritual"; su exilio es sinónimo de búsqueda, cuando al final del episodio que estamos revisando Dedalus entrega la llave de la torre, decidiendo no volver a ella ("No quiero dormir aquí esta noche. Tampoco puedo ir a casa" (p. 101)), su renuncia a esa torre como el *omphalos* resulta ser consecuente con su consciente inmadurez, con su necesidad de seguir buscando su identidad. Fundamental será para Stephen su futuro encuentro con Leopold Bloom; "Having no home to leave, Stephen cannot leave it, yet seeking all that day, through street, pub, or brothel, he finds his home at last. His quest is that of youth for maturity and identity—for being rather than becoming. Not entirely aware of what he needs and wants, he finds both by meeting Mr. Bloom and, with his aid, apprehending Mrs. Bloom. Meeting human Mr. Bloom and suddenly understanding humanity, Stephen becomes a kind of Bloom, leaving pride for charity, and inhumanity for acceptance of mankind. It becomes increasingly apparent that in meeting Bloom and seeing what he sees in Molly, Stephen meets himself for the first time. Becoming mature, he becomes himself. Discovering the father, he becomes capable of fatherhood"¹⁸.

century theosophy contemplated the omphalos variously as the place of 'the astral soul of man', the center of his self consciousness and the source of poetic and prophetic inspiration". *Notes for Joyce*, p. 9.

¹⁶Edic. cit., p. 288.

¹⁷Op. cit. (véase nota 7), p. 101.

¹⁸William York Tindall, *A reader's guide to James Joyce*, The Noonday Press, New York, 1959; p. 125.

HAMLET. PRIMERA LECTURA

Llegando a este punto aparece con claridad el tema de Hamlet, que constituye el segundo eje temático en torno al cual se construye el episodio.

Si el motivo del autoexilio de Stephen Dedalus, el primer eje que he determinado, se explica desde el nivel de realidad del personaje, este segundo eje conecta aquel nivel con un ámbito de referencia superior, el del correlato.

Para Philip Toynbee, "Hamlet is the secondary mythological framework of the book, supplying those complex father-mother-son relations which are lacking in the *Odyssey*¹⁹ but which are demanded by the roles of Bloom and Stephen"²⁰. El tema shakespeariano se manifiesta, según el mismo autor, como elemento "architectural" o "constructional", apareciendo con diversas variantes a lo largo del libro, implícita y explícitamente²¹.

En el primer episodio existe desde el comienzo una alusión implícita que identifica a Stephen con Hamlet: el luto riguroso que sigue por la muerte de su madre. Sin embargo, las referencias a la obra de Shakespeare se encuentran principalmente explícitas y determinan con claridad qué circunstancia lleva a la identificación de Stephen con Hamlet: su búsqueda de un padre.

¹⁹Como se verá más adelante, la obra homérica es un elemento importante en la construcción de la novela, pero no una clave fundamental de interpretación, tanto es así que, salvo el título, no existen, en toda la novela, referencias explícitas a *La Odisea*. El correlato homérico se obtiene aplicando un patrón externo al texto. Si bien es cierto que en el primer episodio existen alusiones a *La Odisea* (Mulligan cita versos de esta obra: "*Epi oinopa pontos*", en pp. 77-78 de la edic. española) y a la Grecia antigua (cita de líneas de una obra de Xenofonte —*Anabasis*— en p. 78 de la edic. española: "Thalatta! Thalatta!"), más la intención que se refiere de "helenizar" Irlanda), no me parecen suficientes para afirmar el correlato homérico, en cambio, como se mostrará, el correlato hamletiano es considerablemente más claro. En todo caso, los comentaristas del *Ulises*, siguiendo especialmente a Stuart Gilbert (op. cit.), encuentran en los tres primeros episodios el correlato del primer libro de *La Odisea*, los que muestran a Telémaco en Itaca, sufriendo el desplazamiento de su papel de heredero por obra de los pretendientes de su madre Penélope, especialmente Antinoo; así, Telémaco, impulsado por Palas, bajo la figura de Mentor, sale en busca de su padre Ulises. Según este patrón, en el primer episodio Stephen es Telémaco, Mulligan es Antinoo, el usurpador. Palas se encarnaría en las figuras de Mulligan, la vieja lechera y Haines, quienes hacen consciente a Stephen de su situación: jesuita renegado y asesino de su madre (Mulligan), de la situación de Irlanda y del papel que podría jugar en un posible resurgimiento de la nación (Mulligan, lechera, Haines) y de su situación existencial última, hijo en busca de padre (Mulligan, Haines).

²⁰Art. cit., p. 338.

²¹Cfr. ib., pp. 337-338.

La primera referencia la proporciona Mulligan, pero a partir de la interpretación que el propio Dedalus hace del drama shakespeareano: "Es muy sencillo dice a Haines. Éste demuestra por álgebra que el nieto de Hamlet es el abuelo de Shakespeare y que él mismo es el espectro de su padre" (p. 94). La segunda referencia al *Hamlet*, en seguida, la entrega Haines: "—Quería decir (...) que esta torre y estas escolleras, no sé por qué, me recuerdan a Elsinore". Que avanza desde su base mar adentro [*"That beetles o'er his base into the sea* (p. 18)], ¿no es eso?" (p. 94). La cita de aquellas líneas de la obra de Shakespeare provoca una especie de *epifanía* en Stephen, que se reconoce diferenciado por su luto, como Hamlet, frente a las "alegres vestimentas" de los otros: "En el claro instante de silencio, Stephen vio su propia imagen en barato lujo polvoriento entre las alegres vestimentas de los otros" (p. 95).

El correlato hamletiano es sugerido, como se ve, desde el nivel de conciencia de los personajes. Stephen se sabe buscando un padre, circunstancia que Mulligan también conoce ("¡Ah, sombra de Kinch el Viejo! ¡Jafet en busca de padre!" (p. 94)), así como Hamlet (per)sigue al fantasma de su padre, el padre que busca Stephen es también un fantasma, en la medida que lo que Dedalus busca es, como ya se ha visto, su propia identidad. Si Stephen encuentra un padre se encontrará a sí mismo y así se convertirá en su propio padre. Es éste el valor que adquiere el correlato hamletiano, valor apuntado por la interpretación teológica de la obra de Shakespeare citada por Haines: "La idea del Padre y el Hijo. El Hijo esforzándose por reconciliarse con el Padre" (p. 95) [*"The Father and the Son idea. The Son striving to be atoned with the Father"* (p. 18)]; nótese que, como York Tindall lo indica, "Atonement (...) means becoming at one with..."^{22 23}, con lo que esta interpretación de *Hamlet* se acerca a aquella de Stephen mediante la cual llega a concluir que "él mismo es el espectro de su padre", de ahí que, para Mulligan, Dedalus aparezca como "la sombra de Kinch el Viejo". Estas interpretaciones de la tragedia shakespeareana se relacionan con la herejía de Sabelio que, entre otras, viene a la mente de Stephen mientras se confiesa súbdito de la Iglesia católica: "...y el sutil heresiarca africano Sabelio, que sostenía que el Padre era él mismo Su propio Hijo" (p. 98).

Es claro, entonces, que la búsqueda del Stephen-Hamlet es la bús-

²²Op. cit., p. 136.

²³Tal vez una traducción más adecuada para "atoned" sea "identificarse" o "fusionarse".

queda de su propia identidad. De acuerdo con lo señalado, la figura de Mulligan aparece relacionada con la del tío de Hamlet, Claudio, ya que ambos son "usurpadores"; el personaje de Shakespeare, que ha conseguido, asesinando, el trono que correspondería al príncipe Hamlet, y Mulligan, que se ha adueñado de la torre Martello, el espacio físico desde donde Stephen pensaba proyectar su búsqueda espiritual.

HAMLET. SEGUNDA LECTURA: INVERSIÓN Y REPRESENTACIÓN

No obstante lo señalado, debe hacerse notar que la relación entre la tragedia hamletiana y el episodio primero del *Ulises* puede realizarse de un modo distinto:

Así como Claudio es el asesino del padre de Hamlet, Stephen aparece como el asesino de su madre al no acceder a rezar por ella junto a su lecho de enferma, idea que Mulligan se encarga de explicitar: "—La tía cree que mataste a tu madre" (p. 78), "la etiqueta es la etiqueta. Mata a su madre pero no puede ponerse pantalones grises" (p. 79). Nos encontramos así con una inversión del drama shakespeariano: Stephen-Hamlet, perseguido por el remordimiento de conciencia, huye del fantasma de su madre del mismo modo como intenta huir de la Iglesia católica y del tradicional patriotismo irlandés. Ya hemos visto que estos "abandonos" perpetrados por Dedalus le son recordados por Mulligan mientras realiza las parodias de la Misa y de Cristo, entonces la inversión respecto de la obra de Shakespeare se presenta aquí de la siguiente manera: así como Hamlet hace que Claudio reconozca su culpa mediante la representación teatral de su crimen, ahora es Mulligan-Claudio quien, representando el papel del sacerdote en la Misa (la ceremonia esencial en el rito católico) y luego el papel de Cristo (aquél que fue traicionado, la imagen que mueve al remordimiento), hace que Stephen reconozca sus "crímenes": actitud ante su madre moribunda, alejamiento de la Iglesia, impasibilidad ante el problema de Irlanda, vale decir, su renuncia a hogar, religión y patria. Nótese que cuando se habla de representación respecto de los actos de Mulligan parodiando la Misa y a Cristo, se debe tomar el vocablo en su sentido pleno de representación teatral. Los movimientos y tonos de voz que Malachi realiza aparecen lo suficientemente remarcados como para identificarlos con los de un actor en escena; él mismo se dirige al director y al auditorio pidiendo el ambiente necesario para su acto: "Música lenta, por favor. Cierren los ojos, caballeros. Un momento. Hay algo que no marcha en estos glóbulos blancos. Silencio, todos" (pp. 75-76); otras veces siente que es necesario para la perfecta comprensión de su

actuación, junto con representar el papel elegido, actuar también como una especie de narrador que, sobre el escenario, parece imitar el discurso de un evangelista: “—Mulligan es despojado de sus vestiduras” (p. 92), “—Y al salir al campo se halló con Butterly” (p. 93). Apareciendo Mulligan conscientemente como un actor, la analogía que he postulado respecto de la representación inscrita en el *Hamlet* se refuerza, ya que, como se ha apuntado en algún momento, la representación que realiza tiene un destinatario claramente determinado: Stephen.

LA PARODIA COMO PARADIGMA. DEGRADACIÓN E INVERSIÓN

Resulta pertinente en estos momentos realizar algunas precisiones respecto de las parodias que realiza Buck Mulligan.

El acto de parodiar significa degradar aquello que es parodiado, en este caso la ceremonia de la Misa y a Cristo, degradación que se concretiza en la utilización de objetos vulgares (por ejemplo: cuenco con jabón para afeitarse, navaja de rasurar, bata de levantar, etc.), por una persona vulgar (Mulligan), reemplazando objetos y personas sagradas (cáliz, vino de la consagración, casulla, etc., sacerdote, Jesús) en una situación cotidiana, carente de solemnidad.

Pero, además, la parodia que Mulligan realiza de la Misa posee otra nota distintiva: la inversión. Así, la bata que reemplaza a la casulla del sacerdote aparece desceñida, es decir negando el símbolo de la castidad, su cabello, Stephen lo resalta, aparece sin tonsurar; no se produce la transubstanciación en un líquido que no es rojo como el vino consagrado, sino blanco; el lenguaje ritual es también invertido: *dogsbody* (cuerpo de perro) por *godsbody* (cuerpo de Dios) [“—Ah, poor dogsbody, he said in a kind voice” (p. 6)²⁴]²⁵.

Recogiendo lo indicado, pienso que la representación paródica con que Mulligan abre la acción de la novela puede interpretarse como una especie de clave paradigmática del episodio y de la novela toda.

He señalado que la parodia central realizada por el personaje, la de la Misa, implica las notas de *degradación e inversión*; ahora bien, más allá de la parodia realizada, ambas notas pueden extenderse a otros aspec-

²⁴Inversión obviamente perdida en la traducción española: “—¡Ah, pobre cuerpo de perro!...” (p. 79).

²⁵Estas inversiones parecen ser claras alusiones a la Misa Negra, Misa que Mulligan realizará plenamente en el episodio quince (Circe). Véase *Notes for Joyce*, p. 6 y p. 8 y York Tindall, op. cit., p. 138, nota 3.

tos del contenido del episodio primero. En el nivel de los personajes, la degradación se proyecta en la imagen de Irlanda, cuyos símbolos patrios, el color verde y el mar, son rebajados por la ironía de Mulligan. Desde Stephen, la degradación de Irlanda se manifiesta en la visión de la vieja lechera, físicamente casi una bruja, como representante de la antigua Irlanda, ahora una sirvienta del conquistador y del traidor, desconociendo hasta su lengua vernácula. Stephen mismo es degradado por Mulligan, que no sólo lo hace blanco de sus burlas, encargándose de recordarle sus "crímenes", sino que termina adueñándose de la torre que Dedalus arrienda, usurpando su *omphalos*.

La inversión de los signos de la Misa se proyecta en un nivel superior de significación, el del correlato, en la inversión que experimenta el drama de Hamlet, convirtiendo, como hemos visto, al vengador de su padre (Hamlet) en el asesino de su madre (Stephen); al fantasma del padre, que ilumina la conciencia del hijo, en el fantasma de la madre, que tortura la conciencia del hijo y lo priva de la libertad; al usurpador (Claudio) que es desenmascarado por medio de una representación teatral preparada por quien ha sido víctima de la usurpación, en el usurpador (Mulligan) desenmascarando, también a través de una representación teatral, a la víctima de la usurpación.

La degradación se extiende, además, a la significación del libro completo. Si bien *Ulises* no es una re-escritura de *La Odisea* homérica, la crítica coincide en que el mito clásico constituye un elemento funcional en la construcción y la estructuración de la novela. Como apunta Harry Levin²⁶, Joyce con su novela está dando vida a la epopeya de los tiempos modernos, no la epopeya heroica, sino la epopeya ciudadana, en la cual los personajes grandiosos y extraordinarios de la literatura clásica son reemplazados por "héroes sin gloria" inmersos en la vida cotidiana de las urbes modernas. Así, en el *Ulises* se combinan, según Levin, dos tendencias: el simbolismo épico y la atmósfera naturalista. "El primero pone en juego la fantasía generadora de los mitos de tradición literaria; y la segunda muestra un itinerario fiel y exacto de las ocupaciones de todos los días"²⁷. Redescubriendo en el mito antiguo el arquetipo del hombre moderno²⁸, Joyce ocupa *La Odisea* para, con su nota de universalidad y su amplia tradición, elevar a categoría poética lo que podría haber sido un relato trivial y descolorido²⁹. Así,

²⁶Cfr. op. cit. (véase nota 7), pp. 66-84.

²⁷Op. cit., pp. 66-67.

²⁸Cfr. op. cit., p. 68.

²⁹Cfr. op. cit., p. 71.

en cierto sentido, la novela constituye la degradación de la épica clásica en épica contemporánea. Sin embargo, degradando el mito al nivel cotidiano, Joyce consigue resaltar la universalidad de sus personajes. *Ulises* parodia *La Odisea*, pero parodia no es duplicación, por lo tanto no puede esperarse equivalencias en la novela de Joyce para cada personaje o situación de la obra de Homero, como indica York Tindall, "*Ulysses* parodies *The Odyssey* only in the sense of using it to enlarge by resemblance and difference the actions and people of a Dublin day", "...Joyce used familiar parallels to make the generality more apparent..."³⁰.

Así como el mito homérico es degradado para convertirse en el andamiaje sobre el cual se construye el nuevo mito contemporáneo, la tragedia clásica, representada por el *Hamlet* de Shakespeare, sufre también la degradación al nivel cotidiano constituyéndose, como apunta Philip Toynbee³¹, en el segundo soporte mítico de *Ulises*³².

EL EPISODIO DE LA ANUNCIACIÓN

De esta forma, la parodia realizada por Mulligan se constituye en una especie de anuncio y revelación de procedimientos que dan origen a la novela toda. Con ello, el nombre de Mulligan —Malachi (Malaquías)— se torna claramente significativo; Malaquías, "mi mensajero", en hebreo³³, es el profeta que cierra el Antiguo Testamento anunciando la segunda venida de Elías antes del grave y terrible día del Señor. Mulligan actúa como un verdadero profeta anunciador mientras parodia la Misa (parodia que, significativamente, precede a la parodia de Cristo); anunciador de procedimientos sobre los que se basa la escritura del *Ulises* —degradación e inversión; pero además, como se verá, anunciador de elementos relacionados con el contenido de la novela.

Factor esencial para la ceremonia de la Misa es la Eucaristía, que hace presente la persona de Cristo mediante la transubstanciación, vale decir la conversión del pan y del vino en el cuerpo y la sangre del Salvador. Por lo tanto, implícito en el concepto de Eucaristía está el de

³⁰Ambas citas: op. cit., p. 129.

³¹Véase nota 20.

³²No siendo éste un trabajo que pretende dar cuenta de la novela completa, la extensión que realizo de la degradación desde el primer episodio al resto de la obra apunta sólo a los dos soportes míticos principales; existiendo otros, como los de Jesús, Elías, Moisés, Dante, Don Juan, etc. (cfr. York Tindall, op. cit., p. 130), *inversión* y *degradación* deben aplicarse también a éstos.

³³Cfr. *Notes for Joyce*, p. 7.

transformación. Mulligan, convertido por Joyce en profeta anunciador, parodiando la Misa, y especialmente el rito eucarístico, está de alguna manera anunciando otras transformaciones que se producirán a lo largo de la novela.

La idea de la transformación (y la de la Eucaristía misma) traspasa todo el texto, partiendo desde el nivel más simple en el primer episodio, con la transformación paródica del mismo Mulligan en sacerdote y en Cristo. Pero la principal transformación, que quizá hasta pueda calificarse como transubstanciación, en cuanto transformación esencial, es la que experimentan a lo largo de la novela Stephen Dedalus, convirtiéndose en hijo respecto de Leopold Bloom y en padre respecto de sí mismo y Bloom, convirtiéndose finalmente en un verdadero padre, respecto de Stephen. Las transformaciones que estos personajes van experimentando son seguidas por el lector a través de un texto que también se va transformando, un texto cambiante en formas y perspectivas. La variedad de técnicas y voces narrativas que Joyce ocupa en la novela hacen pensar en un proceso de escritura interconectado con el avance y las transformaciones de los personajes; el mismo Joyce en una de sus *Cartas* decía respecto del *Ulises*: "It is an epic of two races (Israelite-Irish) and at the same time the cycle of the human body as well as a little story of a day... It is also a sort of encyclopaedia. My intention is to transpose the myth *sub specie temporis nostri*. Each adventure (that is, every hour, every organ, every art being interconnected and interrelated in the structural scheme of the whole) should not only condition but even create its own technique"³⁴.

Si bien en la mayoría de los episodios existe una técnica narrativa predominante, dentro de cada uno es posible encontrar cambios de forma y perspectivas, como en estos ejemplos más o menos representativos del episodio primero:

"Eché una ojeada a lo alto, de medio lado, y lanzó un largo y grave silbido de llamada: luego se detuvo un rato en atención arrebatada, con sus dientes blancos e iguales brillando acá y allá en puntos de oro. Chrysóstomos. Dos fuertes silbidos estridentes respondieron a través de la calma" (p. 76).

Este párrafo, comúnmente citado en los estudios acerca del *Ulises*, nos muestra en una sola palabra —Chrysóstomos— el cambio de forma y perspectiva que sufre el texto: en medio de un relato objetivo realizado por un narrador que luego se revelará como omnisciente³⁵ se introdu-

³⁴Citado por York Tindall, op. cit., p. 132.

³⁵Véase nota 10.

ce al lector, por medio de un discurso directo, en la conciencia de un personaje: Stephen Dedalus, que al ver el reflejo del sol en el oro de la dentadura de Mulligan, y considerando su elocuencia, lo relaciona, en una fracción de segundo, con algún Chrysóstomos (“boca dorada”, en griego), tal vez el retórico griego Dion Chrysostomos [n. 50-m. 117] o el obispo Juan Chrysóstomos [n. 345-m. 407], uno de los Padres de la antigua Iglesia de Constantinopla³⁶.

“—...¿Por qué me miras con malos ojos? ¿Es por lo de Haines? Como haga ruido aquí, traigo a Seymour y le damos un escarmiento peor que el que le dieron a Clive Kempthorpe.

Griterío juvenil de voces adineradas en el cuarto de Clive Kempthorpe. Rostros pálidos: se sujetan la tripa de la risa, agarrándose unos a otros. ¡Ay, que me muero! ¡Ten cuidado cómo le das la noticia a ella, Aubrey! ¡Me voy a morir! Azotando el aire con tiras desgarradas de la camisa, brinca y renquea dando vueltas a la mesa, los pantalones caídos por los talones, perseguido por Ades el de Magdalen, con las tijeras de sastre. Una asustada cara de becerro, dorada de mermelada. ¡Quietos con mis pantalones! ¡No juguéis conmigo al buey mocho!” (pp. 80-81).

En este texto la voz directa de Mulligan es seguida de un relato objetivo y fraccionario de una voz que no es la suya ni la de Stephen, sino la de un narrador que trae a presencia (nótese el empleo de formas verbales de presente y el uso de discursos directos) una imagen que seguramente aparece simultáneamente en la memoria de ambos jóvenes.

“La observó echar en la medida, y luego en la jarra, blanca leche espesa, no suya. Viejas tetas encogidas. Volvió a echar una medida y una propina. Anciana y secreta, había entrado desde un mundo mañanero, quizá mensajera. Alababa la excelencia de la leche, mientras la vertía. Acurrucada junto a una paciente vaca, al romper el día, en el fértil campo, bruja sentada en su seta venenosa, con sus arrugados dedos rápidos en las ubres chorreantes” (pp. 88-89).

En este caso el narrador omnisciente, introduciéndose en la conciencia de Stephen, narra según la perspectiva y con las palabras del personaje.

El texto de *Ulises* es un texto que va sufriendo transformaciones, y las experimenta porque, fundamentalmente, la realidad interior de los personajes va cambiando, con lo cual cambia también su visión de la realidad exterior. Se modifica el referente, por lo tanto se modifica también la forma de referirlo.

³⁶Cfr. *Notes for Joyce*, p. 7.

Llegados a este punto es necesario, recogiendo las determinaciones realizadas, hacer algunas precisiones. La parodia de la Misa que Malachi Mulligan lleva a cabo tiene distintos valores según el nivel de lectura desde el que se interprete:

Desde el nivel de los personajes, es decir, atendiendo a su realidad individual, la parodia, concretizada mediante una representación "teatral", actúa como elemento catalizador del despliegue de los dos ejes temáticos sobre los que se construye el episodio, dominado por la perspectiva de Stephen Dedalus: el motivo de su autoexilio y su identificación con Hamlet. En este nivel los personajes son plenamente conscientes de la realidad que encarnan. Mulligan, que conoce a Stephen e intuye sus necesidades espirituales, sabe que está representando para "desenmascararlo"; por su parte, Dedalus, tal vez paradójicamente, comprende su inmadurez y sabe que necesita un "padre espiritual", de ahí su interés por la figura de Hamlet.

Pero sobrepasando el nivel de los personajes aparece la parodia como paradigma de degradación e inversión válido para la novela toda. Mulligan está consciente de que degrada la Misa y la figura de Cristo e invierte los signos de la ceremonia sagrada, pero no es consciente de ser parte de la inversión del mito de Hamlet, como tampoco lo es Stephen. Malachi Mulligan aparece como "profeta anunciador" para el lector del *Ulises*, como un instrumento de aquél que lo bautizó con el nombre del profeta, de aquél que lo hizo centrar su parodia en la Eucaristía, de aquél que lo colocó abriendo su novela, el autor: James Joyce.

Parodia: degradación, inversión; Eucaristía: transubstanciación, transformaciones, todo eso concentrado en los actos burlescos de un personaje que lleva el nombre de un profeta y que viste una bata amarilla, "...el color de la intuición, es decir, de aquella función que, por decirlo así, ilumina instantáneamente los orígenes y tendencias de los acontecimientos..."³⁷; pareciera que Joyce quiso con este episodio no sólo construir la primera de tres etapas que sirven de puente intertextual entre el *Retrato...* y *Ulises*, sino también abrir su epopeya moderna entregando, como en una obertura sinfónica, aquellos elementos que, desarrollándose en los episodios siguientes, darían forma a la novela. La parodia de la Misa resulta ser, como se ve, fundamental tanto a nivel de la historia como a nivel estructural, constituyéndose en una especie de llave maestra para la determinación y fundamentación de los procedimientos técnicos que dan origen a *Ulises*; en este sentido el primer episodio de la novela es un metatexto que no refiere sólo al

³⁷Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de Símbolos*, Labor, Barcelona, 1982, p. 136.

nivel de la historia, sino al nivel de la escritura misma de la novela. Es el episodio de la anunciación, la anunciación de la escritura de *Ulises*³⁸.

Las primeras palabras que un personaje dice en *Ulises*, son las que pronuncia Mulligan: *Introibo ad altare Dei*, la fórmula que da inicio a la Misa; ya hemos visto las extensiones significativas que tiene esta parodia, constituyendo al primer episodio en un metatexto, sin embargo aún es posible ahondar en esta conceptualización a la luz de la interpretación de York Tindall: si el propósito de la Misa es "...to create the Creator, to make His flesh and blood out of common wine and biscuit for the refreshment of communicants, then theological Mulligan is mocking the creation of a creator. If this book, in one sense, is about Stephen becoming a father or creator, Mulligan is irreverently announcing Stephen's transformation"³⁹. Pero además "Razor and mirror, crossed on Mulligan's bowl and identified later on⁴⁰ as aspects of art, seem to prove this creator an artist and the book a story of his making..."⁴¹, con lo cual los referentes de la parodia de la Misa no son sólo textuales y metatextuales, sino también extratextuales; justamente la metatextualidad de los actos de Mulligan señala a un artista que no es Stephen, sino aquél que los ha creado a ambos; así, tal como Malaquías anuncia la venida del día del Señor, Malachi Mulligan está anunciando a su creador, James Joyce, y al libro que se está escribiendo: *Ulises*.

³⁸Se anuncia también, al nivel de la historia, una serie de motivos que luego serán desarrollados de variadas formas y desde otras perspectivas, especialmente la de Leopold Bloom, protagonista de gran parte de la novela. Entre los motivos revisados respecto de Stephen Dedalus, y que serán tratados desde la figura de Bloom están "el problema de Irlanda", "el Catolicismo", "la Eucaristía", "el destierro" y "la muerte". No siendo éste un estudio de la novela completa, sólo menciono aquí algunos de los motivos que se esbozan en el primer episodio y que serán desarrollados en capítulos siguientes: sombrero negro, cuchillo, llave, ganado vacuno, agua, leche.

Al nivel de los correlatos se anuncia aquí también la figura de Bloom, prefigurada en el sueño que tiene Haines, el antisemita, donde éste dispara contra una pantera, la imagen de Cristo según el bestiario medieval. La pantera/Cristo parece ser Bloom, que vestido de negro se moverá como un Leo-pardo, y que, tal como el Salvador, es de origen judío (Cfr. York Tindall, op. cit., p. 130 y p. 138).

³⁹Op. cit., p. 137.

⁴⁰Reproduzco la nota que coloca el autor: "Stephen, a 'knifeblade', refers to the 'lancet of my art'. The mirror, probably Shakespeare's is a symbol of art and, as the servant's 'cracked lookingglass', of Irish art (...). Mirror and razor include the externals and the inner penetration of art. A mirror, reflecting the artist's image, offers it to his analysis".

⁴¹Ib., p. 138.