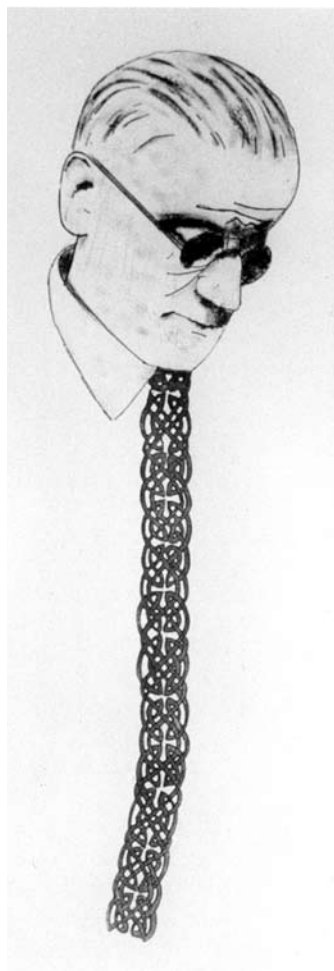


# La épica del lenguaje y la “Telemaquia”

Giorgio Melchiori

Traducción de Aída Espinosa

I  
LA INSISTENCIA EN LOS ASPECTOS TÉCNICOS, psicológicos y simbólicos de *Ulises*, y sobre todo en el uso del monólogo interior, que desemboca en el “flujo de conciencia” del capítulo final, ha llevado con demasiada frecuencia a que se pierda de vista el hecho fundamental de que la novela es una demostración del profundo conocimiento que Joyce tenía de la naturaleza del medio de expresión de su arte: el lenguaje. El *stream of consciousness* joyceano en sí resulta muy diferente de un mero registro mecánico de lo que pasa por la mente de Bloom, de Stephen o de Molly: Joyce procede en todo caso por momentos intuitivos que se disponen más bien como piezas de un mosaico mental extremadamente elaborado en cuyo diseño predomina siempre el elemento lingüístico, mucho más fonético que semántico. Si es verdad que el *Ulises* es la “épica del cuerpo humano” podría decirse, con igual razón, que es la épica del lenguaje, la exploración atenta y encarnizada de cada una de sus posibilidades, efectuada con un riguroso sentido de su evolución histórica, de las aperturas que ofrecen sus deformaciones, de la naturaleza polisémica de cada complejo fonético. No existen páginas citables de *Ulises*: la conciencia lingüística de Joyce opera en unidades más amplias, ya sea de todo un episodio o de una terna de episodios. El juego de palabras ocasional, la onomatopeya, la singular deformación verbal van en función del tejido



general de señales que sólo tiene vida en ese contexto.

La exploración del lenguaje, la atención básica a la relación entre los factores fonéticos y los valores polisémicos de la palabra cobra mayor intensidad a medida que avanza la obra. Si en la primera mitad de *Ulises* nuestra atención se manifiesta todavía en formas parcialmente irónicas o satíricas, como por ejemplo en el sexto episodio, “Eolo”, que a su manera “desenmascara” la retórica del lenguaje periodístico en todos sus aspectos, en la segunda mitad, después del entreacto epifánico y coral de “Rocas errantes” (episodio décimo), vemos en el undécimo (“Sirenas”) la representación de los valores más intensamente musicales de la palabra y en el duodécimo (“Cíclope”) y en el décimo tercero (“Nausicaa”) el paralelismo y el contraste entre lenguajes de matriz profundamente diferente —por un lado entre la franqueza del yo anónimo narrador y la fabulación hiperbólica del Ciudadano/Cíclope, y por el otro entre el léxico de la novela rosa de

las fantasías de Gerty/Nausicaa y la reflexión sobria en el monólogo interior de Leopold Bloom—. El episodio décimo cuarto (“Vacaciones del Sol”) resulta el momento más importante de esta exploración aplicada específicamente a la lengua inglesa, en tanto que representa el desarrollo embrionario desde la concepción hasta el parto, en términos de evolución lingüística y estilística, desde los orígenes anglosajones hacia

la prosa estetizante de fines del siglo XIX hasta la corrupción y desintegración del tejido verbal por los barbarismos que indujera la influencia norteamericana.

Sobra decir que el discurso sobre el lenguaje continua en los últimos episodios: el décimo quinto (“Circe”), el más prolongado de la novela, realiza una nueva síntesis por medio de la contaminación de la forma narrativa y de la dramática —el lenguaje visionario—. Viene luego la prosa “relajada” (o “vieja” como la define el propio Joyce), inútilmente oscura, con el décimo sexto (“Eumeo”) y la puntillosa catequesis científica del décimo séptimo (“Ítaca”), para terminar en el último (“Penélope”) con la espléndida fluidez verbal e imaginación del *stream of consciousness* de Molly Bloom. La palabra, de hecho, como flujo inagotable que emerge de su corriente secreta dentro de las vísceras del universo humano. No carece de razón que la primera palabra de la única obra que escribirá Joyce después del *Ulises*, *Finnegans Wake*, sea *riverrun*, riocorrido; indicación de la coherencia suprema de la profesión de explorador del universo de la palabra que Joyce había emprendido desde los años lejanos de la adolescencia y que intentó sugerir hablando, al principio de este libro, del “banquete de los lenguajes”, cuya mesa de lujo la pone su oficio de escritor.

## II

*Génesis de una génesis.* No se necesita establecer realmente una jerarquía entre las diversas partes o los diversos episodios de *Ulises* para preguntarse por qué a partir de la idea que tuvo Joyce en 1906 de escribir un cuento sobre el pequeño judío errante dublinés Hunter, decidió, siete años y medio más tarde, transformarlo en una novela; en los primeros “capítulos” de *Ulises* Joyce ignora totalmente a ese personaje Hunter/Leopold Bloom y necesitará examinar más a fondo esos episodios iniciales e indagar sobre su origen. Se trata en realidad de explorar, en el ámbito de la génesis ya trazada de la obra completa, la génesis específica de la primera parte, que es tal vez la más unitaria de la novela y que podrá proporcionar, entre otras cosas, la clave de la implantación creativa del todo. Desde el principio Joyce había diseñado la primera parte de



su obra en curso bajo el título de “Telemaquia”, aunque no deseara que dicho título (igual que el resto de los títulos de cada uno de los episodios) se antepusiera en la publicación de esa parte del libro; de tal modo, en 1918, en vista del interés del editor norteamericano Huebsch por la obra de Joyce, le hizo la siguiente propuesta: ¿Podrían publicar la “Telemaquia” como volumen pequeño sin encuadernar en edición económica, es decir los primeros tres capítulos, bajo el título de *Ulises I*?

Las partes y los episodios no deberían tener título, como los cantos de la *Odisea* de Homero. La definición “Telemaquia” no era invención de Joyce: desde tiempo atrás los estudiosos designaron con ese nombre los primeros cuatro cantos del poema de Homero y con el de *Nostos* (“El retorno”) a los últimos doce. Para Joyce el título debería aparecer especialmente adecuado no tanto en su sentido específico de “epos de Telémaco, hijo de Ulises”, sino en el sentido etimológico: “epos del que lucha lejos de su patria”. ¿Quién más expatriado que Joyce (*tele*, a distancia del lugar de origen) que se batía (*machos*, el combatiente) desesperadamente en defensa de su integridad de artista? Era un modo de reafirmar su identificación con Stephen Dedalus, es decir Daedalus, el protagonista autobiográfico de *La gesta de Stephen*, que con ese nombre había firmado los primeros tres cuentos de *Dublinenses*, incluso en mayor medida que con el Dedalus de la novela en su forma definitiva.

La cantidad de años que transcurrió desde la primera concepción del cuento titulado “Ulises”, en el que el héroe homónimo aparecería representado por un pequeño judío habitante de Dublín y el momento en que, en marzo de 1914, Joyce decide iniciar la redacción del cuento en sí con un amplio respiro narrativo –convirtiéndolo finalmente en novela– es testimonio de las dificultades que tuvo para encontrar el cauce de la nueva empresa. La dificultad principal residía precisamente en lo poco o mucho del factor autobiográfico implícito en cada obra de Joyce. El autobiografismo era total en el curso de “Stephen Hero”, en donde Joyce y el joven intelectual irlandés Stephen Dedalus eran el mismo, de origen casi beatamente católico y de educación jesuita,

que se revelarían contra estos orígenes buscando evadirse y optando por la vía del exilio voluntario y de la vida errante. Esto viene a colación en la versión definitiva del libro en el que, sin embargo, el autor empieza a tomar distancia (ya no de Daedalus), titulando la novela *El retrato del artista adolescente*, es decir “El retrato del artista de joven”, un retrato que ya no se le parece, a causa de los años transcurridos. Esta vez, en el libro que se prepara a escribir, Joyce quiere reconocerse en el pequeño judío errante al que dará el nombre de Leopold Bloom.

Téngase en cuenta que la elección inicial de Stephen Dedalus como protagonista conlleva una identificación no tanto con el mítico artífice Dédalo, constructor del laberinto, como con quien se proponía rescatar su herencia: Dedalus es un patronímico, Stephen es su hijo, por lo que no es Dédalo sino Ícaro. Un Ícaro absolutamente decidido a emprender el vuelo, aunque también consciente de los riesgos que enfrenta pendiendo de las alas que construyera el padre; por ello las últimas palabras de la novela que terminó en 1914 son una invocación al Dédalo padre en quien él quiere reconocerse esta vez: “Viejo progenitor, viejo artífice, protégeme hoy y siempre”. Pero el mito adoptado como estructura portadora de la nueva empresa narrativa ya no es el de Dédalo, sino el de la *Odisea*. La dificultad consiste en encontrar un gancho inicial que permita la transición de un mito al otro. En otras palabras, encontrar en la biografía ideal del personaje un episodio que le permita a Ícaro convertirse en Telémaco, de hijo de Dédalo a hijo de Ulises. Dado que el modelo de la nueva novela era la *Odisea*, este episodio crucial debía corresponder al menos en parte a la primera sección del poema, los cuatro cantos de la “Telemaquia”, que presentan el conflicto entre Telémaco y los pretendientes, y su partida de Ítaca para recabar noticias del padre. •

GIORGIO MELCHIORI pertenece a la Fundación James Joyce Internacional. Es especialista en la obra de Shakespeare y en la de James Joyce. La primera traducción completa de *Ulises* al italiano la realizó en 1960 Giulio De Angelis, años después Melchiori la revisó y desde entonces es la edición canónica en ese idioma.