

“ULYSSES” VS. “RAYUELA”
DOS ETAPAS EN LA ODISEA DEL SIGLO VEINTE

LIDIA ARONNE DE AMESTOY

“...pretendía hacer de su libro una bola de cristal donde el micro y el macrocosmo se unieran en una visión aniquilante”¹.

El arte con mayúscula siempre ha estado comprometido con la causa del hombre —en sus frecuencias más bajas como *espejo*, en las más altas como *profecía*— y curiosamente, en sus momentos más lúdicos y despreocupados, suele cobrar vivos relieves metafísicos. Así es como se enhebran en diacronía ininterrumpida los relatos más disímiles urdidos por el hombre. El príncipe que se abre paso en el bosque enmarañado del cuento de hadas, es Teseo devanando su madeja por los meandros del laberinto, es Orfeo descendiendo al Hades, es Beowulf hundiéndose en el pantano, y es el Hijo pródigo del Evangelio, y también Odiseo y Telémaco y Leopold Bloom en las calles de Dublin, para dar fin a un catálogo infinito. Ese trotamundos, ese caminante infatigable, es el hombre, luchando con la naturaleza y con el mal —las fuerzas destructoras de fuera y de dentro— a fin de encontrarse y encontrar, de despertar a su princesa dormida, de recobrar a su amor, de hallar por fin su hogar, su padre, su origen —apodos distintos de la Verdad.

¹ JULIO CORTÁZAR: *Rayuela*, Buenos Aires, Sudamericana, 1967, p. 41.

Ulysses de James Joyce rompe los límites de la literatura e invade el campo de la antropología al proponer la fórmula de la Odisea del hombre en el siglo XX. Como tantos otros genios Joyce se adelanta a su tiempo. Sólo en la década más reciente hemos empezado a reconocer a los Bloom que deambulan por nuestras ciudades laberínticas, quizá en nosotros mismos.

En este punto, otra vez demasiado temprano para que podamos penetrarla, aparece *Rayuela*, otra versión del Buscador del siglo XX. Es decir, así la entendemos, como *una más*. Es que después de un golpe como *Ulysses*, al cual apenas hemos empezado a acostumbrarnos, nos cuesta creer que la literatura aún pueda depararnos otro(s) salto(s) radicales. Sin embargo debemos admitirlo: no se trata de una novela más sino de una época y una literatura diferentes. De esta manera, *Rayuela* se inscribe en la saga del eterno caminante, y esta vez no con el nombre de su protagonista sino con el de su autor² y quizá también con el del lector.

Un paralelo a nivel temático entre el *Ulysses* de James Joyce y *Rayuela* de Julio Cortázar puede iluminar los puntos de apoyo y la discrepancia original entre los itinerarios de estos dos viajeros.

La yuxtaposición de *Ulysses* y *Rayuela* reitera una asociación espontánea y frecuente (no por eso menos curiosa), que exige una discusión previa al abordaje del paralelo, entre muchas razones, porque suscitó una serie polémica en Cuba hace algunos años³.

La relación no es del todo casual pero tampoco me parece puramente objetiva. Mi primera lectura de *Rayuela* fue subrayada por la convicción de que sólo el *Ulysses* podía competir con ella en la escala de mis preferencias literarias. También de tono netamente personal es el argumento de Roberto Fernández Retamar cuando en el

² Si bien es cierto que cada personaje ficticio encubre a su creador, *Rayuela* representa un ensayo expreso de búsqueda consciente por parte de su autor a través de la creación literaria. (Ver *Rayuela*, cap. 82).

³ LEZAMA LIMA Y OTROS: "*Cinco Miradas sobre Cortázar*"; Bs. As., Editorial Tiempo Contemporáneo, 1968.

debate del panel cubano confiesa que no se sintió menos impresionado leyendo *Rayuela* que leyendo el *Ulysses* de Joyce. Es su único alegato irrefutable, demasiado subjetivo para ser contundente.

Desde luego que existen analogías destacables entre estos dos clásicos contemporáneos. En *Rayuela* confluyen ciertos rasgos de la novelística de nuestro siglo de indiscutible raíz joyciana, factor que la convierte en heredera de *Ulysses*, lo que no significa que su deuda con ella sea mayor que la de esta novela con la obra de Henry James, por ejemplo, ni que *Rayuela* sea inferior al *roman* del autor irlandés, como insinúa José Lezama Lima en el mencionado debate. *Rayuela* difiere francamente del *Ulysses* en fondo y forma, hechos en que funda su originalidad y su autarquía. El *Ulysses* no tiene parangón en la historia del género narrativo porque su aparición importa un cambio sustancial en la materia de la literatura y en los medios para modelarla. *Rayuela* representa un giro de igual intensidad pero de un tenor diferente. Más que reformar las técnicas o el contenido de la novela se propone modificar su *sentido* y el del acto creador en sí. Su propósito no parece estar tanto *en* la obra como *antes* o *después* de ella. No quiere instaurar un nuevo tipo de personaje ni un nuevo método para revelararlo, como *Ulysses*; apunta más bien a un lector nuevo desde un escritor también diferente.

Con frecuencia se explica el *Ulysses* como la *contraparte psicológica de la aventura de Odiseo*. El tema del *viaje interior* se repite en *Rayuela* pero con hondas divergencias. Algo similar ocurre con otros temas y motivos: el exilio imperioso y voluntario; la alienación y la consiguiente soledad; la búsqueda del yo y la autorrealización; el compromiso del artista y del hombre con su país y con su época; la creación literaria; el arte como medio humano supremo para registrar una epifanía o captación intuitiva de la verdad; la reiteración cíclica de los tiempos; el amor en diversas formas; viejas dicotomías como ilusión y realidad, libertad y compromiso. Por otra parte, ambas novelas entrañan una apreciación del mundo, de la existencia, del hombre, y una revalidación de los valores humanos (aunque debemos

notar que Joyce no condena ni elogia, sino que se limita a afirmar su microcosmo con el SI que cierra el *Ulysses*).

Hay puntos de contacto a otros niveles. Por ejemplo, en la nueva concepción tempo-espacial; en la proyección simbólica de los hechos; en el profundo lirismo; en la preocupación lingüística (tanto en el plano *inventivo* como en el *depurativo*); en la consiguiente carga simbólica y poética de la prosa; en la multiplicidad de recursos técnicos; en las parodias de estilos; en el trato nivelador de lo grave y de lo cómico, de lo trascendental y lo insignificante; en el desprecio de la anécdota y los manidos planteos psicológicos; en el humorismo; en el erotismo espontáneo; en la manifiesta intención antinovelistica; en fin, en la proyección antropológica de la empresa.

De todos estos aspectos, la relación temática del *viaje interior* servirá de base al análisis comparativo de las dos novelas. No se trata, sin embargo, de una elección casual o caprichosa, ya que todas las diferencias —incluyendo algunas de orden estilístico o aun técnico— proceden de una discrepancia fundamental en el sentido que cada autor ha dado al tema del viaje en su obra.

Asumir que el *viaje interior* y la busca del *destino esencial* del hombre componen el tema central de *Ulysses*, por un lado equivale a limitar el campo de una obra que quiere reproducir la vida en todas sus manifestaciones; pero por otro nos lleva a trascender sus metas al atribuirle una aspiración metafísica que no posee, una preocupación ontológica que esconde la clave de *Rayuela* pero que Joyce dejó deliberadamente fuera de *Ulysses*. En charlas con Frank Budgen, su amigo y crítico, el autor irlandés insiste en la simplicidad de los pensamientos explícitos o implícitos en sus obras. La dificultad, explica, surge del material usado y de la forma. Esta y la personalidad de Bloom absorben todo su interés y su esfuerzo durante la composición de *Ulysses*⁴. De ahí que lo que ocupa la mente de sus perso-

⁴ FRANK BUDGEN: "*James Joyce and the Making of Ulysses*"; Bloomington, U. S. A., Indiana University Press, 1960.

najes (aun de Stephen, el intelectual) no presente la oscuridad de los planteos místicos-filosóficos de Oliveira.

El viaje interior se da en *Ulysses* como otro aspecto del vivir cotidiano; no constituye un tema central ni comunica su tono a la novela. La aventura de Bloom es de índole sicosomática, y el acento, si existe, recae sobre lo fisiológico en todo caso. Joyce da la prueba más concluyente al verificar un paralelo con el ciclo vegetativo humano en contraposición al paralelo homérico, y al proponer su *Ulysses* como una *épica del cuerpo*. El organismo de Bloom se mueve a lo largo de un día en continua interacción con el vaivén de su mente, y la técnica narrativa sugiere, en cada capítulo, una de sus funciones.

Como Odiseo, Leopold Bloom es un viajero. Es el Ulises del siglo XX —el Judío Errante, el solitario, el apátrida, el marido alejado de su esposa, el padre sin su hijo— un caminante del mundo (Dublín) y de su propio cuerpo y mente, en la medida en que todos lo somos. El triunfo de Joyce fue precisamente crear un hombre cotidiano. Por qué a imagen de Odiseo? Porque Ulises, nos recuerda Joyce, es el único personaje multifacético (realmente *tridimensional*), de la literatura, el único que aparece en todas sus posibles relaciones y circunstancias: es hijo, padre, esposo, amante, amigo, soldado, héroe, creador. Es decir, Bloom es Ulises para Joyce porque como a Odiseo y a una escultura (para usar las palabras de Rodin) podemos conocerlo desde todos los ángulos posibles⁵. En definitiva, más por una razón estética que por su condición de peregrino en el mundo. El viaje es inevitable porque es inherente a la condición humana, pero no anhela la significación del movimiento espiritual deliberado de Oliveira.

La proyección interior del *Ulysses* es además una necesidad técnica impuesta por el descubrimiento de la *psique* en su triple función de registro, almacén y transformador de la realidad exterior. Joyce no podía lograr un personaje completo a menos de mostrarlo también desde adentro, en esa dimensión cuyas leyes pueden permitir a un hombre sentado en un bar de Dublín, deambular simultáneamente por

⁵ FRANK BUDGEN: *op. cit.*, ps. 16-17.

Medio Oriente cincuenta años atrás. Es importante destacar sin embargo que Joyce, al contrario de Proust —ese otro viajero— no se propone mirar hacia el pasado a fin de rescatar sus fiestas y derrotas. *Hold to the now, the here, through which all future plunges to the past*, dice Stephen⁶. Con inquietud positivista más que romántica, Joyce quiere aprehender el presente (los fenómenos de la percepción, el pensamiento, la asociación, el recuerdo, en su proceso mismo), pues ese momento de la mente —el aquí-ahora— contiene todos los tiempos y lugares de la vida del personaje, y permite al escritor recrear cincuenta años de vida en sólo dieciocho horas de un día ordinario sin afectar el enfoque realista. En una hora del tiempo síquico puede caber un día o cincuenta años del tiempo cronológico. Luego, el cambio en el trato del tiempo en la literatura contemporánea no resulta de un mero capricho técnico. Al situar la acción dentro de la mente de uno o más personajes se la somete inevitablemente a su propio ritmo, y se hace posible *el cuarto de hora de un minuto*. Mediante técnicas especiales, Joyce logra aislar y fijar un presente de dieciocho horas en Dublin, que contiene en sí otros tiempos y otros espacios; y lo cumple aislando y fijando cada instante de esas dieciocho horas. En consecuencia, aunque *Ulysses* se desarrolla con minuciosa precisión cronológica, no puede ser leído como secuencia temporal sino como una magistral superposición y yuxtaposición de percepciones captables poéticamente. Este es también el caso de *Rayuela*, que alterna la cadencia psicológica con el pulso del reloj; pero Cortázar maneja otra noción de tiempo distinta de estas dos, a cuya comprensión puede quizá ayudar la idea de *duración* de Henri Bergson con todos sus corolarios y que no cabe transcribir aquí⁷.

El viaje de Bloom por su Hoy y su Ayer es una suerte de *vuelta al día en ochenta mundos*, pero en ochenta mundos cotidianos. Virtualmente, nada importante sucede ese 16 de junio de 1904 en Dublin; es un día como todos, que quiere decir *es todos los días*.

⁶ JAMES JOYCE: *Ulysses*, New York, Random House Inc., p. 184.

⁷ HENRI BERGSON: *Ensayo Sobre los Datos Inmediatos de la Conciencia*. Madrid, Ed. Francisco Beltrán, 1925; cap. II.

En otras palabras, no ocurre nada porque ocurre todo: ocurre lo que llamamos *vida diaria*, nada más y nada menos. Hay un funeral y un nacimiento; actos de caridad y de traición; amor, desprecio y odio; lucidez y borrachera; seducción y adulterio; una discusión sobre política; una teoría sobre *Hamlet*; un artículo sobre la fiebre aftosa; y hasta guerra y revolución en el recuerdo. A esto se suman las actividades *domésticas* del hombre: comer, dormir, bañarse, vestirse y desvestirse, rodar por la ciudad, leer un diario, mirar vidrieras, cantar, bromear, comprar un libro, detenerse a charlar con un amigo en la calle.

Ingredientes de esta naturaleza componen *Rayuela*. Cortázar tampoco desprecia lo cotidiano, pero por causas diferentes. A Joyce lo mueve un interés naturalista y una urgencia de proyectar a su personaje universalmente. Junta todos los pedacitos de que está hecha la existencia a fin de crear un microcosmos; retrata los gestos más íntimos e insignificantes de los hombres para individualizar a sus personajes. Joyce piensa que se puede conocer mejor a un hombre por la forma en que hace el nudo de su corbata que por su comportamiento en el frente de batalla. Es porque en situaciones de emergencia, tendemos a actuar como los demás, explica, en tanto que nuestra personalidad rige los detalles más menudos de nuestra vida. Cortázar, por su parte, cultiva lo frívolo con lo sublime, porque ha aprendido que los chispazos que le permiten percibir su realidad de un solo y brevísimo golpe pueden producirse igualmente en momentos excepcionales y en la experiencia más simple y anodina. Entendemos: Joyce elige lo cotidiano por universal y diferenciador a la vez; Cortázar no elige, simplemente acepta todo, lo cotidiano incluido, como probable trampolín hacia la realización del hombre como tal.

En conclusión, podemos considerar a *Ulysses* como un viaje por la vida, serio pero desapasionado, nunca crítico, una suerte de viaje de reconocimiento. Bloom-Joyce adopta frente a la vida una actitud de humano escepticismo, a veces de sincera condolencia, pero su tono dominante es humorístico. Alguien ha comparado el *Ulysses* a las viejas baladas, que cuentan sucesos trágicos con una melodía alegre

y contagiosa. Esta nota contribuye a que el viaje sea además de placer. Los accidentes del camino nunca malogran el humor refrescante, espontáneo, a menudo infantil, que fluye de incongruencia, hipérbolos, palabras insólitas, juegos verbales y fonéticos, mímica. La obra resulta fundamentalmente cómica como la quiso el autor. No podemos decir tanto de *Rayuela*, cuyo humor se vuelve instrumento de denuncia, escape involuntario para la mente demasiado lúcida de Oliveira. En sus mejores momentos no logra borrar el sabor de la angustia con la carcajada, y cuando ésta pasa, aún nos queda *el ladrillo negro en la boca del estómago*.

Los itinerarios de Bloom y Oliveira están en franca divergencia, como sus rasgos caracterológicos. Bloom es un hombre práctico, afectuoso, débil de carácter, y Joyce elogia en él la madurez, la honestidad, la prudencia, el humanitarismo, precisamente las virtudes burguesas de que quiere liberarse Oliveira. El perfil de Stephen Dedalus, personaje plano, artista y vocero del autor en la novela, ofrece un paralelo más consistente con Oliveira. Stephen encarna al artista nato, sutil, egocéntrico, hipersensible, como Horacio; pero es además dueño de la pedantería típica del positivismo intelectual y científico de nuestra era, ese vicio que Oliveira supera y condena gracias al contacto con París-Babylone.

Al final del *Retrato del Artista Adolescente*, obra que precede al *Ulysses*, Stephen reniega de hogar, patria y religión, entidades que considera trabas para su vocación. Su nuevo credo es: *Silence, exile and cunning*, clave que evitará la muerte del artista⁸. A partir de este instante cumple un trayecto similar al de Oliveira: Dublín-París y otra vez Dublín. En ambos casos el exilio es voluntario y el retorno inevitable. La razón del destierro es también común. Los dos tienen urgencia de liberar el lastre de la tradición, ese pasado heredado y *ya hecho* que los encierra automáticamente en un determinado contexto religioso-político-social. Pero mientras Stephen lo rechaza para

⁸ JAMES JOYCE, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, USA, Colonial Press Inc., 1959, p. 247.

evitar un compromiso y una acción que lo distraen de su arte, Oliveira lo rechaza por *falso*: la acción, dice Oliveira-Cortázar, es *traición vestida de trabajo satisfactorio, de alegrías cotidianas, de conciencia satisfecha, de deber cumplido ... La traición era como siempre la renuncia al centro, la instalación en la periferia*⁹. Ambos comprenden que a carácter pasivo corresponde una máxima libertad y disponibilidad. De ahí que Stephen elija y Oliveira se resigna al papel de *outsider*, de espectador lúcido. En el alejamiento de Stephen, sin embargo, hay más arrogancia y resentimiento que auténtico repudio de la acción. Stephen no admite un contorno social que no reconozca su superioridad. Su exilio representa evasión más que libertad. Como acierta a notar Budgen, Stephen proclama su libertad pero no es libre. Una pauta la da el remordimiento que lo acosa toda su vida por haberse negado a rezar por el alma de su madre cuando ella se lo pidiera en su agonía: *No, mother. Let me be and let me live*¹⁰. Como Oliveira ante la muerte de Rocamadour, Stephen se niega a reiterar el juego de los hombres comunes asumiendo el *pathos* de las circunstancias, pero lo hace por no *perder* una supuesta independencia afectiva y religiosa que en realidad no ha conquistado interiormente. Su gesto engendra culpa porque no se apoya en una convicción real. A Oliveira le tiemblan los labios, pero el dolor de la Maga que él rehúsa consolar no se convierte en un fantasma.

Desde luego que esta cuestión de la libertad individual es bastante sutil. Oliveira se nos adelanta para admitir que él también tiene medio cuerpo metido en el molde; pero el saberlo le vale al menos los brazos libres para abofetearse por el temblor de los labios, por las Berthe Trépat.

Stephen no sólo ignora que es un ser *parcelado*; tampoco sabe que su realidad puede estar más allá de sus *seudópodos irregulares* de intelectual puro. El pecado de Stephen es el pecado de Joyce, víctima a pesar suyo del Cientificismo del siglo pasado y de la Tra-

⁹ JULIO CORTÁZAR, *Rayuela*. Bs. As. Editorial Sudamericana; jul. 1967.

¹⁰ JAMES JOYCE, *Ulysses*, p. 12.

dición Católica de Irlanda. Bloom, Stephen, Joyce, son tres solitarios, tres creadores, tres desterrados, pero en definitiva, son tres hijos atados al hogar, a Dublín, a la tierra (la figura materna, tan dominante en el matriarcado Cristiano-Católico), por siempre sujetos a su Itaca por un cordón umbilical que no logran cortar. Joyce prácticamente vive sus años en el Continente, pero en rigor nunca abandona su isla ni es otra cosa que otro de sus *Dubliners*. Por el contrario, Oliveira-Traveler-Cortázar está simultáneamente *del lado de acá y del lado de allá* (frases que entrañan algo más que una alusión a Buenos Aires y a París, respectivamente); es tan argentino como francés o italiano —precisamente por ser argentino— y, el tener un pie de cada lado del Atlántico le permite bucear por su Verdad tanto en el Indico como en el Caribe, en sí mismo y en el universo. Al ignorar deliberadamente las fronteras mezquinas de patria, raza y credo, Oliveira-Cortázar se convierte en un auténtico cosmonauta en busca de su esencia.

En suma, el viaje interior de *Rayuela* empieza donde termina el de *Ulysses*, la Odisea diaria del hombre común. *Las formas exteriores de la novela han cambiado pero sus héroes siguen siendo los avatares de Tristán, de Jane Eyre, de Lafcadio, de Leopold Bloom*, gente de la calle, de la casa, de la alcoba, caracteres¹¹. Bloom-Joyce es un apátrida que pertenece al sistema; Dedalus-Joyce, un ciudadano que reniega de sus deberes pero no de su ciudadanía. Oliveira-Cortázar encarna la tragedia del hombre que se arranca voluntariamente de la seguridad que ofrecen un trabajo, una patria, una fe, para asumir la responsabilidad sin límites del hombre en tanto Ser, y en un sentido más amplio, representa la rebelión contra un orden humano caduco, el despertar del espíritu después de su larga hibernación positivista.

El itinerario de *Ulysses* es un vaivén horizontal, hacia atrás y hacia adelante, en el que Pasado y Futuro, recuerdo y esperanza, convergen para constituir el Presente Habitual del hombre: su aquí-ahora, su día, su vigilia ordinaria. El itinerario de *Rayuela* es verti-

¹¹ JULIO CORTÁZAR, *op. cit.*, p. 497.

cal, la distancia oscura entre el lado de acá y el lado de allá. Esta dirección explica por qué París es una enorme metáfora en la novela. La búsqueda en *Rayuela* apunta hacia arriba y hacia abajo, hacia la salida en lo alto de la carpa y hacia el hueco del montacargas para bajar al sótano; y pretende llegar más allá del circo (mundo del juego gratuito, del ilusionismo, como la existencia en la Gran Costumbre) y de la morgue (mundo de la nada, de la muerte, Hades, Infierno). Busca por un lado el Infinito y por el otro el Centro, dos nombres para la misma certeza.

Ulysses y *Rayuela* epitomizan dos etapas sucesivas de la Odisea del siglo XX. Las voces del Cientificismo produjeron *Ulysses* —esa mirada tendida al máximo sobre la realidad ordinaria del hombre. Los silencios de la ciencia producen *Rayuela*— este buceo profundo hasta nuestra realidad esencial. En Joyce la narrativa tiene su *voyeur* más genial e insuperable. Cortázar debe (y él sabe que su época lo exige) ser *voyant*. Lo intenta y lo logra. Cincuenta años no hubieran podido transeurrir en vano.