

# Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 27 - n.º 29  
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Erasmo Sayago / *Casa de hadas* / 2022/ goauche sobre cartulina / 29 x 21,5 cm

## Artículos

## 2022: *Annus mirabilis*. Anamorfosis de los espejos en las ciudades de la modernidad: *Ulysses*, de James Joyce y *The Waste Land*, de Thomas Eliot

### 2022: *Annus Mirabilis*. The mirrors' anamorphosis in the cities of the modernity: *Ulysses*, by James Joyce and *The Waste Land* by Thomas Stearns Eliot

Recibido 12-02-22

Aceptado 15-08-22

Javier Omar Costa Puglione<sup>1</sup>

Universidad de Barcelona (UB), España

[javiercosta44@hotmail.com](mailto:javiercosta44@hotmail.com)

**Resumen:** Este ensayo estudia los vínculos literarios y la recepción crítica de las obras *Ulysses* y *The Waste Land*, de James Joyce y de Thomas Eliot, respectivamente, así como la importancia de Ezra Pound como mecenas. Asimismo, observa la trascendencia de estas obras como hitos de una revolución literaria, la eclosión de los paradigmas del género narrativo y lírico, situación que las lleva a ocupar un lugar de referencia para la literatura en lengua inglesa de principios del siglo xx y que cambiarían la cosmovisión de los sistemas normativos. El espejo quebrado o roto es la representación del pasaje de una literatura decimonónica agotada, que da paso a otra visión del mundo y de la vida. El fragmentarismo como procedimiento literario refuerza las experiencias estéticas con estos lenguajes. Los personajes que habitan ambas obras son seres fantasmales, grises y no privilegian lo comunicativo. Por último, es analizada la presencia de las ratas que recorren tanto las ciudades de Dublín como la de la landa estéril.

**Palabras clave:** *Ulysses*; *The Waste Land*; espejo; fragmentarismo; ratas.

---

1. Es profesor de Literatura, egresado del Instituto de Profesores «Artigas» (IPA). Obtiene el título de Magíster en Estudios Avanzados de Literatura Española e Hispanoamericana por la Universidad de Barcelona (UB) con una tesis sobre la poesía de Sara de Ibáñez. Actualmente, ejerce la docencia en enseñanza media, tanto en Secundaria como en UNIVERSIDAD DEL TRABAJO DEL URUGUAY. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1996-1875>.



#### ¿Cómo citar?

Costa, J. "2022: *Annus mirabilis*. Anamorfosis de los espejos en las ciudades de la modernidad: *Ulysses*, de James Joyce y *The Waste Land*, de Thomas Eliot". *Contexto*, vol. 27, n.º 29, 2023, pp. 138-158.  
<https://doi.org/10.53766/CONTEX/2023.27.29.09>



UNIVERSIDAD  
DE LOS ANDES  
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ  
TACHIRA VENEZUELA

**Abstract:** This essay examines the literary links and the critics reception of the works *Ulysses* and *The Waste Land*, from James Joyce and Thomas Stearns Eliot, respectively; as well as the importance of Ezra Pound in the role of a sponsor. Likewise, this essay observes the transcendence of these works as landmarks for a literary revolution, the emergence of the paradigms regarding the narrative and lyric genres. All of this brings them to take up a referential place on the English literature in the beginnings of 20th century, and change the world view of the normative systems. The broken mirror is the representation of the passage from a nineteenth-century exhausted literature, to other vision of the world and the life. Fragmentarism as a literary process reinforces the esthetic experiences with these languages. The characters dwelling both works are ghostly, gray, and they do not favor the communicative side. Lastly, in this essay is analyzed the presence of the rats running all over the city of Dublin and the waste land.

**Keywords:** *Ulysses*; *The Waste Land*; mirror; fragmentarism; rats.

El año 1922 es referencia de múltiples eventos históricos, políticos, sociales y culturales. Según la escritora Willa Cather en “Preparatory note” de su libro *Not under forty* (1936): “The world broke in two in 1922” (Barranco, p. 115). Aunque el enunciado de W. Cather está contextualizado en el período entre guerras, puede citarse para destacar este año cumbre.

En la literatura, como antecedente inmediato, André Breton viene de romper, tempestivamente, su vínculo con Tristán Tzara y el dadaísmo; va avizorando sus primeras luces en el horizonte, el surrealismo. Entonces, 1922 es un año-eje —un *annus mirabilis*—, matriz, para cultura universal.

Conjuntamente, la literatura de la vanguardia viste de gala en Europa, pero también en América. Es el año de publicación de obras emblemáticas y cumbres, como el *Ulysses*<sup>2</sup>, de James Joyce<sup>3</sup> (publicada, en libro, el día de su cumpleaños, un número capicúa, por cierto: 02/02/1922, por la generosa Silvia Beach, dueña de la librería Shakespeare and Company, en París) y *The Waste Land* (en adelante *TWL*), de Thomas Eliot (publicada, en libro, en diciembre<sup>4</sup>). Una abre el año y la otra lo cierra. Estas dos obras, que nacen para cambiar la literatura de Occidente, son observadas con desconfianza, como “endemoniadas”, sobre todo *Ulysses*: es menospreciada por

2. Algunos episodios o hasta capítulos enteros de la que, posteriormente, sería la novela *Ulysses*, ven la luz en la revista británica *The Egoist*, de Harriet Shaw Weaver, y en la estadounidense, *The Little Review*.

3. J. L. Borges escribe un poema titulado “Invocación a Joyce” en homenaje a su magna obra y a su personalidad creadora.

4. Antes de ser publicada en libro, aparecen avances de *TWL* en octubre, en la revista *The Criterion*, en Reino Unido; luego, en noviembre, otra revista *The Dial*, norteamericana, da a conocer otros avances.

unos, una obra hierática, perseguida por obscena por otros<sup>5</sup>, y alabada, también, pero por pocos.

Varios son los títulos que desfilan por este año. *Trommeln in der Nacht*, de Bertolt Brecht; *Duineser elegien*, de Rainer María Rilke; *Á la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust; *The Beautiful and Damned*, de Francis Scott Fitzgerald; *Siddhartha*, de Hermann Hesse; *Jacob's room*, de Virginia Woolf, entre otros.

En América, acontece la celebración de la Semana del Arte Moderno o conocida también como *Semana del 22*, en el teatro municipal de la ciudad de São Paulo (Brasil) del 13 al 18 de febrero, organizada por Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Emiliano di Cavalcanti, junto con otros escritores y artistas y que pasa a considerarse un hito del modernismo brasileño. La variedad de lugares y de propuestas permite, precisamente, la confluencia y el diálogo de diversas vertientes del arte —literatura, pintura, arquitectura, música, escultura—, genera una tendencedera de polémicas en torno al arte y eso afianza los movimientos de vanguardia en el continente americano. Ángel Rama (1993) y Hugo Verani (2003) entienden que la Semana del 22, por un lado, forja el ingreso de las vanguardias en América Latina y, por otro, es el año de mayor auge de ellas.

Asimismo, aparecen títulos de obras como *Andamios interiores: poemas radiográficos*, de Manuel Maples; *Trilce*, de César Vallejo; *Desolación*, de Gabriela Mistral; *20 poemas para ser leídos en el tranvía*, de Oliverio Girondo; *Raíz Salvaje*, de Juana de Ibarbourou y otras igualmente significativas. En ese año, Jorge Luis Borges está adherido aún con mucha vehemencia a la propuesta de la vanguardia ultraísta, época en la que edita la revista *Proa*<sup>6</sup>, que sería antecedente de la posterior *Martín Fierro* (1924).

En el terreno de la filosofía, el *Tractatus lógico-philosophicus*, de Ludwig Wittgenstein, mueve los cimientos de la filosofía, en los terrenos de la lógica y de la filosofía del lenguaje.

5. Como expresa la crítica Use Lahoz: “Si la gran epopeya del hombre en el siglo VIII a.C. de Homero consistía en atravesar el Mediterráneo luchando contra especies y bestias de todo tipo hasta regresar a casa tras la guerra, la epopeya del hombre contemporáneo del siglo XX de Joyce consiste en superar un día en la ciudad y regresar también a casa, tras luchar contra sus propios demonios, perdido en un caos narrativo medido, ordenado y pensado al milímetro al que su autor tardó siete años en dar forma. Novela escrita en el exilio con el amor por la ciudad natal que suele otorgar la distancia, Ulises fue considerada indecente por la mayoría de editores que lo rechazaron. A ellos y a los críticos (a los que aún mantiene entretenidos) que encontraron el libro obsceno e ilegible, Joyce les respondió: “Si Ulises no es apto para leer, la vida no es apta para vivir” (Lahoz, en línea).

6. Vicente Huidobro publica una revista con el mismo nombre, de escasa subsistencia, en el año 1934, cuando regresa a Chile el año anterior. La revista de J. L. Borges es netamente vanguardista y viabiliza las inquietudes de las propuestas estéticas de esa época, sin descuidar a los escritores jóvenes argentinos emergentes.

## J. Joyce y T. Eliot: E. Pound, los vínculos literarios y la recepción crítica de sus obras

Uno de los nexos relevantes, si no el más, entre estos dos escritores, es el poeta Ezra Pound. Es de primer orden su presencia en la vida de ambos, como mecenas intelectual, económico y espiritual. No solo con estos dos amigos, sino con otros tantos amigos poetas y escritores.

E. Pound descubre el talento de T. Eliot, pero observa, afligido, que su amigo no pueda dedicarse y ocuparse de la poesía, por su empleo en el banco. Por ese motivo, decide ayudarlo económicamente, con la finalidad de que volcase su genio en la lírica.

Lo mismo ocurre con J. Joyce, aunque su situación económica es más vulnerable que la de T. Eliot, porque con el sueldo que gana, apenas subsiste. E. Pound comienza a estar pendiente, ahora también, de su amigo J. Joyce, a quien empieza a colaborar para que publique en *The Little Review* y, paulatinamente, algunos capítulos de su *Ulysses*. Para reforzar la jerarquía de su obra, el mismo E. Pound escribe desarrollados artículos sobre la obra de su amigo, en los que la elogia y destaca sus méritos. Cuando lo subvenciona con dinero, lo hace no sin antes ofrecerle consejos prácticos para la organización de su vida doméstica. Luego, cuando en J. Joyce los problemas de la vista pasan a ser graves, lo asiste para pagar varias de sus cirugías de hipermetropía.

Por lo tanto, la huella de E. Pound en la vida personal y artística de los dos escritores es decisiva. Tanto T. Eliot como J. Joyce, junto con Virginia Woolf, Wallace Stevens y el mismo E. Pound, integran el movimiento denominado *Modernismo* anglosajón, con su apogeo entre 1900 y 1940 y congrega a escritores estadounidenses como del Reino Unido y es muy heterogéneo. Tiene dos etapas y la segunda está conformada por los escritores de la generación perdida. El Modernismo tiene en la mira dos objetivos puntuales que lo motivan: la ruptura con el legado de la diplomática época victoriana y los resabios últimos de un realismo que necesita llegar a su fin.

Los escritores de esta etapa, en general, destacan en todos los géneros, pero, quizás, los representantes más sobresalientes del narrativo y del lírico sean, respectivamente, J. Joyce y T. Eliot, por llevar adelante dos obras que marcan el quiebre con la literatura anterior, con maneras audaces, provocadoras e innovadoras.

T. Eliot manifiesta su admiración por toda la obra de J. Joyce, en especial, por *Ulysses* y, cuando tiene oportunidad, escribe un artículo o un ensayo en los que la hace explícita. En el año 1919, en *Athenaeum*, a propósito de algunos capítulos de la novela que iban dándose a conocer, comenta: “La ordinariez y el egoísmo quedan justificados al ser explotados hasta alcanzar verdadera grandeza en la última obra de Mr. James Joyce” (citado en Benítez, 2018).

Y, en el año 1923, en su ensayo *Ulysses, Order an Myth*, y con la obra completa, declara: “Considero que este libro es la expresión más importante que ha encontrado nuestra época: es un libro con el que todos estamos en deuda, y del que ninguno de nosotros puede escapar” (citado en Bibliowicz, 2022).

T. Eliot no cuenta con la reciprocidad de J. Joyce, debido a que este no revela deslumbramiento por su obra poética y tampoco la celebra. Fuera de ello, los autores logran conocerse, personalmente, en París, en el verano del año 1920. Luego de ese encuentro, mantienen correspondencia.

Para quienes entiendan que un análisis comparativo entre las obras de estos dos escritores es un disparatado delirio, las observaciones de la crítica María Gibert arrojan, al respecto, perspectivas críticas:

*Ulysses* y *The Waste Land* son quizá las dos obras más originales e innovadoras de la literatura inglesa del siglo xx. La comparación entre ambas nada tiene de artificial, pues desde un principio estuvieron unidas. Son obras escritas casi simultáneamente por autores que participaban de un mismo ambiente literario y que incluso estaban en contacto personal durante su elaboración. Por consiguiente, algunas de las similitudes entre ellas no serán debidas al influjo directo, sino a la confluencia. (p. 58)<sup>7</sup>

## Eclosión de paradigmas y de sistemas literarios

En Occidente, la novela *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* integra las tres tendencias novelísticas del siglo xvi a la perfección porque plasma, de cada una de ellas, sus temas, técnicas, al mismo tiempo, que las resignifica para parodiarlas y, finalmente, fulminarlas. Es, en ese sentido, un proyecto de novela y de antinovela; brinda el plan de novela dentro de la novela porque están intercaladas narraciones que, de por sí, constituyen una novela dentro de la novela-madre. Por estos y otros motivos, queda convertida no solo en la primera novela moderna sino en un ensayo metaliterario del novelar con miras al futuro, porque es la primera teoría de la novela: la obra puede explicarse a sí misma.

La novela sigue sus experimentos en el siglo xviii con *Los viajes de Gulliver*, de Jonathan Swift y con *Diario de la peste y Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe; con *Cándido o El optimismo*, de Voltaire. En el proto-romanticismo, con *La nueva Eloísa*,

7. Y continúa M. Gibert: “Las fechas de composición de *Ulysses* y *The Waste Land* mueven a descartar un influjo de la segunda sobre la primera. *Ulysses* apareció como libro el 2 de febrero de 1922 y *The Waste Land* en octubre del mismo año; pero *The Little Review* había publicado aproximadamente la primera mitad de *Ulysses* entre marzo de 1918 y diciembre de 1920, *The Egoist* tres episodios y parte de un cuarto en 1919. En mayo de 1921 Eliot leía manuscritos de la segunda parte de *Ulysses* y, por tanto, se hallaba familiarizado con algunas secciones de la novela cuando inició *The Waste Land*. Pound no tuvo en sus manos los borradores del poema hasta primeros de enero de 1922, días en que Joyce se encontraba absorto dando toques finales a su obra. Es decir, la influencia se dirigió unilateralmente desde *Ulysses* hacia *The Waste Land* y nunca en sentido contrario” (Gibert, pp. 58-59).

de J. J. Rousseau, para abrir paso, en el siglo XIX, a Chateaubriand, Mme. de Staël, Walter Scott, Vigny, Víctor Hugo, Alejandro Dumas y la tendencia de la novela más social, con Stendhal y Honoré de Balzac.

Desde aquella revolución que trae la novela cervantina hasta la publicación de *Ulysses*, el universo de la narrativa aguarda otra nueva transformación, realmente significativa con *Ulysses*, que nace para quebrar y rotar, por más de un extenso siglo, la forma de concebir y escribir narrativa. Como el *Quijote*, queda asimilada a una novela de novelas, a una teoría de la acción de novelar. E, incluso, va más allá que aquella porque eclosiona los parámetros, las normas y las nociones de los géneros literarios todos, no solo del narrativo. La aparición de *Ulysses* es la prueba más que fehaciente de que la teoría de los géneros literarios es un canon que puede desafiarse, desarticularse como institución literaria, puesto que los erosiona por completo. Los temas, las técnicas, los procedimientos narrativos, la anulación de la linealidad del relato, los antihéroes, en definitiva, todo aquel *corpus*, objeto de tanta devoción, admiración, imitación y zona de confort de la narrativa decimonónica, llega a su fin. *Ulysses* trasciende cualquier frontera de la imaginación humana: dinamita las cajas de seguridad y resuenan solo ecos desafiantes con eyecciones de innovación.

*Ulysses* impone esa presencia que cambia los paradigmas, las modalidades de concebir el género narrativo (en cualquier idioma), porque presenta inusitadas gamas para la creación. Y, en el lírico, por su parte, la gran revolución en este mismo siglo, por lo menos y en principio, para la literatura en lengua inglesa, la acuña *TWL*.

### La crisis con la representación de la realidad: el espejo quebrado

Los escritores realistas emplean el espejo como símbolo para dar cuenta de que la novela debía reflejar y exponer auténtica y objetivamente la realidad. En el capítulo XLIX, “L’Opéra Bouffe”, de *Le rouge et le noir*, el narrador presenta, en medio de la trama, unos fragmentos teóricos sobre la novela realista: “Hé, Monsieur, un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. Tantôt il reflète à vos yeux l’azur des cieux, tantôt la fange des borbiers de la route” (Stendhal, p. 224). El espejo no debe ni tiene que callar lo que revela, sea bello u horrible, virtuoso o vulgar, del tenor que sea, es realidad y, por tanto, hay que llevarla al primer plano tal como es presentada. En la segunda mitad del siglo XIX, esa representación de la realidad es lograda mediante una literatura de realismo, a veces, impregnada por uno más romántico; otras, más objetivo y en algunas ocasiones, bajo un realismo científico, como lo es el naturalismo, otra tendencia conviviente con la realista.

El símbolo del espejo, para connotar aspectos teóricos de la literatura, extiende sus raíces hacia el siglo XX y reaparece en las dos obras analizadas: de forma literal en *Ulysses* y figurada en *TWL*. Pero, no con los atributos decimonónicos.

El del siglo xx es un espejo roto, quebrado y que, por consiguiente, deforma y distorsiona la realidad<sup>8</sup>.

En el capítulo I<sup>9</sup>, de *Ulysses*, el narrador comenta, en medio del diálogo, lo que es el preámbulo al enunciado clave:

Stephen bent forward and peered at the mirror held out to him, cleft by a crooked crack, hair on end. As he and others see me. Who chose this face for me? This dogsbody to rid of vermin. It asks me too. (Joyce, p. 12). Y agrega: "Drawing back and pointing, Stephen said with bitterness: —It is a symbol of Irish arte". (p. 13)

Y, en la primera parte, de *TWL*:  
What are the roots that clutch, what branches grow  
ut of this stony rubbish? Son of man,  
You cannot say, or guess, for you know only  
A heap of broken images, where the sun beats,  
And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief,  
And the dry stone no sound of water. [...]  
(Eliot, pp. 198, 200)

8. El dramaturgo Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936), en su "ciclo esperpéntico" desde *Luces de bohemia* (1920) hasta *Martes de carnaval* (1930), declara que el esperpento no es una estética sino una poética, es decir, una forma de creación literaria que pretende exponer la situación de España. La tragedia clásica vehiculiza la expresión de la realidad de Europa, pero no en particular la de España. Es así que R. M. del Valle-Inclán rompe con las reglas normativas y crea su propia modalidad creativa, su propia teoría y su puesta en práctica. En la obra *Luces de bohemia*, el personaje principal Max Estrella, a pesar de estar ciego, contradictoriamente, es el único capaz de ver la realidad. Y comenta: "La tragedia nuestra no es tragedia", "Los héroes clásicos han ido a pasearse al callejón del Gato", "Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada", "España es una deformación grotesca de la civilización europea" (Valle-Inclán, pp. 222-225). Más adelante: "Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas" o "Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas" (Valle-Inclán, pp. 225-226). El empleo de un objeto como el "espejo cóncavo" [el interior del casquete esférico es parte reflectante, diferente al convexo que la parte reflectante está en el exterior del confluente esférico] refleja, de forma irónica, grotesca y exagerada, lo bello de la absurdidad. *Luces de bohemia* es otra obra del siglo XX en la que las acciones transcurren en tan solo 24 horas, en una misma ciudad (Madrid) y cuyo mayor afán es caricaturizar, realzar las contradicciones, denunciar la miseria material, espiritual y dejar al descubierto lo sórdido de la realidad. La calle de Álvarez Gato o callejón del Gato es un lugar ubicado en Madrid, es decir, que el autor elige un sitio con base en la realidad. En ese callejón, en la fachada de algunos comercios, están los espejos a los que alude el dramaturgo; los hay de los dos: cóncavos y convexos. En los primeros, lo reflejado queda más deformado y la teoría del esperpento queda apoyada en estos espejos. En *Ulysses*, el narrador menciona a los "espejos burlones" (Joyce, *Ulises*, p. 96). La técnica teatral de R. M. del Valle-Inclán tiene precedentes en lo cinematográfico. El *Ulysses*, de J. Joyce, es una obra que también suscita el debate del mayor o menor éxito de su puesta en el cine o no, aunque hay versiones de cine, como la de Joseph Sturck, del año 1967.

9. El capítulo I de la obra, junto con Buck Mulligan, el lector sale a las afueras de la torre de Martello, porque el personaje va a afeitarse. Emplea esa acción para generar una parodia de la celebración litúrgica de la misa, con el cuenco de espuma de jabón. Más allá de esto, el mar es el contexto natural. Umberto Eco señala de J. Joyce, particularmente, su "sensibilidad pánica" (Eco, p. 10).

La imagen del espejo o su figuración está dispuesta al inicio de la novela, en las primeras páginas<sup>10</sup> y, en el caso del poema, en el verso 22, de la primera parte. Eso es un hecho significativo porque, desde el principio, hay un símbolo que anuncia que cada una de estas obras aludirán a la realidad, pero con una visión fragmentada, rota, dividida y distorsionada.

El espejo partido simboliza, sí, el arte inglés, al mismo tiempo que es una metonimia del arte en general<sup>11</sup>, en tanto quiebre con la mimesis, tan distintiva de los tradicionales modelos narrativos decimonónicos. *Ulysses* produce una agudización de la representación de la realidad. En esa dirección, Carl Jung expone sobre la obra: “Es “cubista” en el sentido más profundo, en cuanto que disuelve la imagen de la realidad en un cuadro complejo, indefinido, cuya nota tónica es la melancolía de la objetividad abstracta”. (p. 26). *TWL*, mediante esas breves escenas, pasea al lector por “un montón de imágenes rotas”<sup>12</sup>, es decir, por múltiples situaciones de la vida cotidiana afectadas por la grisura y la desesperanza. En los dos casos, las imágenes se tornan como si fuesen guijos de sueños o pesadillas.

Es dable destacar que es el “espejo partido de una criada” (Joyce, p. 75), o sea, de una persona que habita en el ámbito doméstico, en un espacio cotidiano porque, tanto en *Ulysses* como en *TWL*, los personajes son seres humanos ordinarios, triviales, y hasta muy vulgares, en muchos de los casos. No son personajes que tengan que contar historias grandilocuentes, muy por el contrario. C. Jung, a propósito del *Ulysses*, enfatiza un aspecto que *TWL* también muestra, que es la trivialidad de sus habitantes: “[...] un único y vacuo día de la vulgaridad cotidiana de todo el mundo, el intrascendente 16 de junio de 1904, en Dublín, en el que, en el fondo, nada sucede. El raudal empieza en nada y acaba en nada” (p.8). Continúa: “No sólo empieza y acaba en nada, sino que se compone también de puras nadas” (p. 9).

10. El espejo como imagen está desde el inicio de *Ulysses*, cuando Buck Mulligan lo lleva entre sus objetos y decide afeitarse fuera de la torre de Martello [Sandycove (Dublín)], en la redonda cubierta, situación que convierte en una parodia de la misa: “Stately, plump Buck Mulligan came from the stairhead, bearing a bowl of lather on which a mirror and a razor lay crossed. A yellow dressinggown, ungirdled, was sustained gently behind him on the mild morning air” (Joyce, p. 9).

11. Del arte en general, porque el espejo representa, incluso, el reflejo de un modelo de lo bello. Pero, con la irrupción de los movimientos o corrientes de vanguardia, en las tres primeras décadas del siglo XX, el “espejo partido” muestra la variedad, “un montón de imágenes rotas”, debido a que lo bello pasa de contar con un paradigma a tener varios modelos posibles, es decir, de la unidad a la multiplicidad. Ya no hay un relato, hay varios relatos posibles.

12. Hugo Friedrich cita este verso de *TWL* y lo considera una profesión de fe fragmentarista: “Al principio de *The waste land* leemos las siguientes palabras: “pues tú sólo conoces un montón de imágenes rotas”, y al final: “Con estos fragmentos he apuntalado mis ruinas”. Debemos aceptarlos como adhesión al fragmentarismo, que es la ley de la poesía de Eliot. El fragmentarismo determina su modo de expresarse, que empieza por ejemplo con un corto relato, lo interrumpe y prosigue con un monólogo interior, interrumpido a su vez por una cita que no viene a cuento, a la que sigue un fragmento de diálogo entre personajes sin perfil. Lo que se dice en un grupo de versos, se destruye en el siguiente, o se olvida. Lo mismo ocurre con las imágenes y los acontecimientos, que son un centón de fragmentos de origen heterogéneo, sin ordenación ninguna en el tiempo ni el espacio” (Friedrich, pp. 258-259).

Además de ese “montón de imágenes rotas”, el lector es quien tiene la tarea de buscar los caminos y decidir cómo quiere leer las obras; le corresponde un rol más activo que en otras oportunidades, tal vez. Con tan solo 433 versos, T. Eliot en *TWL* concentra su visión de la vida y de la humanidad.

Las dos obras exponen un mundo en crisis, en descomposición que va desmembrándose en fracciones.

### Los espejos rotos y opacos: fragmentarismo, grisura existencial e incomunicación

Brazos.  
Piernas amputadas.  
Cuerpos que se reintegran.  
Cabezas flotantes de caucho.  
OLIVERIO GIRONDO<sup>13</sup>

El fragmentarismo es un *leitmotiv* de la literatura del siglo xx. El lector recibe la representación de la realidad como un puzzle, desordenado y sin una trama tranquilizadora que le permita entender, *prima facie*, por donde emprender el itinerario. A esto coadyuvan los elementos estructurales como la disociación del lenguaje, la difícil sintaxis, la elipsis narrativa o lírica, algunos motivos que quedan poco desarrollados o trancos, los constantes saltos en el tiempo mediante los *flashbacks* (retrospección) y los *flashforwards* (prospección), el intercalado de los monólogos interiores que detiene lo narrativo por páginas y páginas hasta retomarlo.

El capítulo xv de *Ulysses*, además de ser el más extenso de la novela, de estar escrito como si fuese un guion para una obra teatral<sup>14</sup>, desarrolla su acción en un prostíbulo y el clima es alucinatorio. El lector siente que abandona de género porque pasa de leer una narración, a una obra dramática, sin ningún indicio previo.

El capítulo xviii es emblemático por su técnica narrativa: es el gran monólogo de Molly Bloom. Carece, todo él, de signos de puntuación, de divisiones temáticas claras. Es el flujo de conciencia en su máximo esplendor. Y, también, es un claro ejemplo de lo que es la trama narrativa de la novela en su conjunto: personajes que aparecen y desaparecen, temas que no llegan a un cierre a pesar de que es el último de la obra.

*TWL* es la gran metáfora de la ciudad moderna: desértica, inhóspita, sin amparo espiritual. Está construida —por los aportes del genio de E. Pound que la intervino por completo— desde la fragmentación, que es el armazón del poema.

13. Con el estilo que lo caracteriza, Oliverio Gironde denomina a sus textos *poemas* y, sin embargo, son textos escritos en prosa. Ese desafío, ese gesto vanguardista, dialoga con la ruptura en los modelos de los géneros literarios que hacen J. Joyce y T. Eliot.

14. Sucede igual con el episodio en la taberna, de la segunda subdivisión de la parte II, de *TWL*, versos 111-172, el diálogo entre las mujeres burdas. Es un episodio claramente representable en una obra teatral.

Dos son las coordenadas imprescindibles para entrar a *TWL*: la polifonía<sup>15</sup> y el fragmentarismo. La obra es un gran palimpsesto de referencias culturales, filosóficas, religiosas, literarias, mitológicas y ese sustrato antropológico forma un *collage* —hay una superposición de imágenes y citas (en al menos, siete idiomas) y sin una aparente secuencia lógica—, que le da vida a la obra. En *Ulysses*, sucede igual, porque cada palabra, enunciado o situación alude a una propaganda, canción de jazz o algún detalle de la vida en Dublín de los años 20 del pasado siglo. Las relaciones significativas de pensamiento, tanto en una obra como en la otra, van conformándose a medida que estas son releídas una y otra vez. La primera impresión es de caos total, pero, de forma paulatina, van adquiriendo corporeidad funcional, va encontrándose la estética de la objetividad o el «correlativo objetivo» (Debicki, p. 265) —como define T. Eliot— y sale a luz el orden desde la supuesta desorganización.

La primera parte de *TWL* —“The burial of the dead”— está dividida, a su vez, en cuatro series, y cada escena conforma un episodio por sí mismo. La construcción de la imagen<sup>16</sup> de la ciudad, por ejemplo, empieza en la primera parte y va completándose en la extensión de la obra. El Marino Fenicio, apenas cincelado por Madame Sosostriis, reaparece en la cuarta parte —“Dead by water”<sup>17</sup>—, en la figura de Flebas: “Phlebas the Phoenician, a fortnight dead, / Forgot the cry of gulls, and the deep sea swell / And the profit and loss” (Eliot, p. 256).

La fragmentación del ser es una forma de revelar, desde el punto de vista de la creación literaria, el problema onto-filosófico del ser: una existencia perturbada. Los valores espirituales están quebrados; en los universos de estas obras no hay

15. El permanente cambio de voces, sin previo aviso y sin introducción, es una constante en toda la obra *TWL*. Algunos episodios son fragmentos de diálogos, como el de Marie, de la primera parte. Y, en alusión a esta cuestión de las voces, es dable destacar que, en una primera instancia, el título primero de la obra hace referencia a esa multiplicidad polifónica: *He Do the Police in Different Voices* ('Hace de policía con distintas voces').

16. El tratamiento que realiza T. Eliot de las múltiples imágenes que presenta en los versos de *TWL* adquieren cuantioso espesor lírico, puesto que adhiere al imagismo, que posteriormente, queda transformado en el vorticismismo. El vorticismismo une la imagen poética creada por la palabra con la noción de *movimiento* que le aportan otras artes, como las plásticas. La imagen, entonces, es poderosa, pujante, nerviosa y refleja, al mismo tiempo, lo intelectual y lo emocional.

17. El agua es un elemento isotópico en las dos obras. La estructura de *Ulysses* responde, por influencia, al poema homérico la *Odissea*, que relata el ciclo de los regresos (*νόστοι*, *nóstoi*), este es el de Ulises a Ítaca. La obra de J. Joyce es la *Odissea* moderna: cada capítulo de la novela responde y está asociado a un episodio de aquella. Pero, los viajes de Leopold por la ciudad no cuentan con las excepciones de Ulises, puesto que es el contrahéroe del siglo XX. Varios son los momentos en la narración en que el agua está presente, desde que el lector abre la novela y observa el mar irlandés, desde la torre de Martello, en Sandycove. En *TWL*, el lago Starnbergersee (cerca de Munich), que lo vincula a la muerte de Luis II de Baviera (1845-1886); el pasaje del Támesis, la misma cuarta parte “Muerte por agua”. Es un símbolo ambiguo porque, por un lado, es esencial para la vida, para la fertilidad, pero, por otro, y en exceso, ahoga y produce la muerte. En *TWL*, ni la tierra ni el agua conllevan una visión que entronque con lo positivo.

dios<sup>18</sup>, no hay esperanza: solo desolación, confusión en el alma y ciertas sensaciones de irrealidad. Ambas traducen cómo está la psiquis del hombre del siglo xx:

Unreal City,  
Under the brown fog of a winter dawn,  
A crowd flowed over London Bridge, so many,  
I had not thought death had undone so many.  
Sighs, short and infrequent, were exhaled,  
And each man fixed his eyes before his feet.  
(p. 210).

Los seres de *TWL* desfilan por la ciudad como fantasmas, como almas en pena, porque son incapaces de posicionarse ante la vida como sujetos. Los seres que habitan la tierra baldía prefieren la muerte a la vida; la buscan a gritos. En ese sentido, el ejemplo más claro, y que es una matriz para toda la obra, es el epígrafe de *El Satiricón*, de Petronio: “En cuanto a la Sibila, yo la vi con mis propios ojos en Cumas, colgada dentro de una botella. Cuando los niños le preguntaban: “¿Qué quieres, Sibila?”, ella respondía: “Quiero morir”” (p. 192).

Y, aunque con otro ritmo y movimiento, en *Ulysses*, los personajes viven sin entusiasmo, como si les hubiesen hurtado el alma. El yo lírico de *Andamios interiores* comulga con las obras anteriores: “Y la ciudad es una ferretería espectral” (Maples, p.76). Javier Rodríguez cita a T. Eliot para dar a conocer que, en vida del escritor, *TWL* es interpretada como una crítica social, a ese mundo que está fisurándose por varios frentes:

Culminada en Suiza durante una cura de reposo y reelaborada después de que Ezra Pound —mentor con 37 años de un Eliot de 34— la podase drásticamente de elementos confesionales y pirotecnia vanguardista, la obra se convirtió en el gran fresco de una época acelerada en que la naturaleza dio paso definitivamente a la “basura pétrea” de la ciudad moderna. “Toda la gran poesía urbana del siglo XX tiene una raíz inevitablemente eliotiana”, apunta Andreu Jaume, que recuerda un comentario del poeta: «Varios críticos me han hecho el honor de interpretar el poema en términos de una crítica al mundo contemporáneo; de hecho, lo han considerado como una importante muestra de crítica social. Para mí supuso solo el alivio de una personal y totalmente insignificante queja contra la vida; no es más que un trozo de rítmico lamento” (Rodríguez, en línea).

18. Tanto J. Joyce como T. Eliot tienen, en su momento, grandes y profundas crisis religiosas, que les movilizan sus vidas. J. Joyce, en el año 1899, con tan solo diecisiete años, comienza con la primera y más honda: una serie de sucesos, desde cuestiones vinculadas a Irlanda, hasta otras de su vida personal, desembocan en aquella. T. Eliot, por su parte, con más edad que J. Joyce.

La esterilidad es uno de los asuntos centrales de *TWL*, o sea, lo que no produce. La tierra muerta no permite la crianza de las lilas; en la “basura pétrea”<sup>19</sup> no hay posibilidad de vida; el paisaje es sombrío.

Desde el título de la obra, con el adjetivo *waste*, la esterilidad es un tema presente. E, incluso, motiva diferentes modos de traducción. El catalán Joan Ferraté (1977) entiende que la mejor traducción es 'la tierra gastada', porque los seres que habitan la tierra están hastiados de la vida. Otros críticos proponen *desolada* (Gradnik, 2009), *deshabitada*, *sucia* o *agostada* (Silva-Santisteban, 2010). Alberto Girri (1988) cree que la traducción más acertada es *yerma*, porque la intención de T. Eliot es, precisamente, recalcar que la tierra no engendra; si la tierra está baldía, puede llegar a cultivarse y, en modo alguno, tiene por qué ser *yerma*<sup>20</sup>.

La incomunicación es otro de los temas que atraviesa tanto *Ulysses* como *TWL*. En el caso de *Ulysses*, ni Leopold Bloom ni su esposa Molly producen algo por lo que deban ser estimados. Es una pareja que llega a desgastarse: Leopold sabe que su mujer lo engaña con Blazes Boylan. En lugar de cambiar de vida, de divorciarse, prefiere quedarse instalado en la misma rutina sin emoción. Los Bloom son una pareja sin aspiraciones, con escasa comunicación, sin proyectos de vida y donde la mediocridad es la regente. Molly, además, es una mujer vulgar y muy desagradable, retrato que el lector termina de completar en el capítulo XVIII.

En ambas obras, hay un desfile de personajes y de voces que van configurando ambientes cargados de sordidez, adaptados a una vida automática, mecánica, al vacío existencial.

La segunda parte —“A Game of Chess”— de *TWL*, quizás sea el ejemplo en el que este tópico pueda verse con mayor claridad. La primera serie, a la que E. Pound la denomina el *monólogo de los nervios* (Jagger, p. 126), expone:

'My nerves are bad tonight. Yes, bad. Stay with me.  
Speak to me. Why do you never speak? Speak.  
What are you thinking of? What thinking? What?  
I never know what you are thinking. Think.'  
I think we are in rat's alley  
Where the dead men lost their bones.  
'What is that noise?'  
The wind under the door.  
'What is that noise now? What is the wind doing?'  
Nothing again nothing.  
'Do you know nothing? Do you see nothing? Do you remember  
'Nothing?'  
I remember  
Those are pearls that were his eyes.  
'Are you alive, or not? Is there nothing in your head?'  
(Eliot, pp. 220, 222, 224)

19. La basura “pétrea” son residuos estancados, inmóviles, fijos, inertes. Es decir, que la ciudad no evoluciona en ese estancamiento que exhibe.

20. El sentido maternal de la tierra está anulado porque es una tierra “yerma”, seca. La imposibilidad de maternidad es el asunto de una de las tragedias de la trilogía, *Yerma*, de Federico García Lorca. En el libro *Desolación*, de Gabriela Mistral, hay un poema dedicado a esto, titulado: “La mujer estéril”.

El episodio y las voces no cuentan con una introducción previa. La mujer que más habla es anónima, se centra en ella y en su problema nervioso. No hay un real reconocimiento del otro, tan solo reclamos que quedan explícitos por medio de la acumulación de preguntas, sin respuesta, que también destacan su excesiva ansiedad.

La mujer presiona al hombre para que le responda a lo que ella solicita y lo hace de modo imperativo. Cuando él logra responderle, los dos versos aluden a imágenes carentes de vida; los significantes *callejón*, *ratas*, *muertos* y *huesos* connotan degradación, repulsión y muerte. La acumulación de la palabra *nada* instala ese espacio onto-filosófico donde no se es, la vacuidad existencial misma. Sumado a esto, los espacios en blanco, la sintaxis entrecortada y la distribución de los versos dan la pauta de que es un diálogo marcado por la discontinuidad, por el escasísimo diálogo, puesto que no hay reciprocidad comunicativa. Ella busca la comunicación, pero no es posible; lo único que encuentra es alejamiento, rechazo, vacío y silencio.

En la misma segunda parte, en el segundo fragmento, está el episodio de la taberna y la historia de Lil. Cambia el tono, el lugar y el hablante. Sin embargo, hay un tema que viene reiterándose de la parte anterior: el sexo sin entusiasmo. En este episodio, si bien abundan las palabras, a diferencia del anterior, no hay comunicación igual, puesto que el lector accede al casi monólogo de Lil. En su discurso, quedan fusionados diferentes temas, tiempos y situaciones: su esposo Albert va a la guerra; le deja dinero para que arregle su dentadura; ella lo gasta en un aborto. Todo el episodio es un gran equívoco que muestra a Lil como un personaje vulgar, vil, sin humanidad y centrada en ella misma. No escucha a quien está acompañándola y, por lo tanto, no hay una real y efectiva comunicación. Todo es un equívoco.

### Las ratas recorren las ciudades de Dublín y de la landa estéril

A las ratas les son atribuidos significados simbólicos opuestos, tanto asociados al código de lo negativo —el más frecuente—, como al de lo positivo. En la historia del arte, la presencia de ratas motiva grabados, dibujos, óperas y, en las letras, una nómina muy extensa de obras literarias en diversos siglos, países y autores dan cuenta de ello.<sup>21</sup>

21. En arte, hay una amplia producción, cuyas protagonistas son las ratas. En novela: *Las tres ratas*, de Alfredo Pareja Diezcanseco (1944); *La peste*, de Albert Camus (1947). En el mismo año, 1962, *Las ratas*, de Miguel Delibes y *La rebelión de las ratas*, de Fernando Soto Aparicio; *Las ratas*, de José Bianco (1973); *Mañana, las ratas*, de José Bernardo Adolph (1983); *La rata*, de Andrzej Zaniewski (1993); *El rey rata*, de China Miéville (1998), entre otras. En poesía: “Der Rattenfänger”, de J. von Goethe (1803). En pintura, tanto Víctor Hugo como Gustave Doré tienen obras en las que están las ratas. En el caso del primero, “La tour des rats” es un dibujo en pluma y lavis de tinta parda sobre lápiz grafito, tinta negra y carboncillo sobre pergamino (1840 [1847]). G. Doré realiza el grabado titulado “Conseil tenu par les rats” (1870). En ópera: “The Pied Pipe of Hamelin”, de Robert Browning (1842); “Der Rattenfänger von Hameln”, de Viktor Nessler (1879).

Las ratas, cuando están vinculadas al continente asiático, reciben un tratamiento distinto al habitual. No obstante, en la mitología griega, y en referencia a uno de los principales dioses —Apolo—, en su figura conviven las ambigüedades simbólicas de las ratas:

En la *Ilíada*, Apolo es evocado con el nombre de Sminteo, que se deriva de una palabra que significa 'rata', animal ctónico, que desempeña un papel importante con la serpiente y el topo, en las tradiciones prehelénicas. La ambivalencia del nombre atribuido a Apolo correspondería a un doble símbolo: la rata que propaga la peste sería el símbolo de Apolo de la peste (y en ese pasaje de la *Ilíada*, el viejo Crises llama al dios a la venganza contra una afrenta); Apolo, por otra parte, protege contra las ratas, en cuanto dios de las cosechas. Puede verse que, en la simbólica, el mismo papel destructor que poseen las ratas puede justificar dos aplicaciones diferentes: la utilización de este papel por venganza, y la supresión de este papel por bondad; de ahí el doble aspecto del dios llamado Sminteo. (Chevalier y Gheerbrandt, p. 870).

En definitiva, en varias obras literarias, las ratas tienen un rol como personajes de fábulas, personajes colectivos o secundarios; son figuras con mayor o menor protagonismo. En este caso, las ratas están presentes e integran el panorama ciudadano en ambas obras.

En *Ulysses*, las ratas abren y cierran la novela; la atraviesan en su totalidad. Prácticamente, en casi todos los capítulos hay ratas. La primera aparición de una rata es en el capítulo VI, identificado con la región del Hades de la *Odisea* de Homero. L. Bloom asiste con Simon Dedalus —padre de Stephen—, Jack Power y Martin Cunningham, tras haberse enterado de una triste noticia: uno de sus conocidos había fallecido. Es Patrick (Paddy) Dignam<sup>22</sup>. Por lo tanto, el capítulo está centrado en narrar el traslado en auto hacia el cementerio. Leopold no tiene casi intercambios dialógicos con los demás; durante el trayecto, sus monólogos interiores traducen sin cesar sus pensamientos y sentimientos, y concentran en varios puntos: lo menos relevante, el paisaje ciudadano; lo más importante, el recuerdo de su hijo muerto Rudy y, con ellos, amplias reflexiones en torno a la muerte, la descomposición del cuerpo y otros.

---

22. Para conocer sobre la fuente real de Paddy Dignam, el artículo “¿Quién fue el verdadero Paddy Dignam?” lo explica al detalle: “¿Quién era exactamente Paddy Dignam? Como muchos personajes de *Ulysses*, Paddy Dignam tiene una contraparte en el mundo real: un amigo de la familia Joyce llamado Matthew Kane. Al igual que Dignam, Kane murió repentinamente y dejó cinco hijos para quienes sus amigos recaudaron dinero después de su muerte. Dignam murió de alcoholismo, aunque en conversaciones educadas se atribuye su muerte a una afección cardíaca. Kane, por otro lado, se ahogó en julio de 1904 en una excursión en bote por la bahía de Dublín. Kane se zambulló en el agua para nadar. Mientras estaba en el agua, experimentó algún tipo de angustia aguda: algunas fuentes dicen que un ataque al corazón, otras dicen que un derrame cerebral. Independientemente, Kane fue sacado del agua, pero no sobrevivió”. Para profundizar: <https://www.bloomsandbarnacles.com/blog/who-was-the-real-paddy-dignam>.

Leopold es el último en retirarse de la tumba de Paddy y, mientras vuelve al auto, va mirando otras tumbas que concitan su atención por la ornamentación que lucen. Detiene su caminar en la de Robert Emery y topa con una rata:

An obese grey rat toddled along the side of the crypt, moving the pebbles. An old stager: greatgrandfather: he knows the ropes. The grey alive crushed itself in under the plinth, wriggled itself in under it. Good hiding place for treasure.

Who lives there? Are laid the remains of Robert Emery. Robert Emmet was buried here by torchlight, wasn't he? Making his rounds.

Tail gone now.

One of those chaps would make short work of a fellow. Pick the bones clean no matter who it was. Ordinary meat for them. A corpse is meat gone bad. Well and what's cheese? Corpse of milk. (Joyce, p. 116)

La rata vista por Leopold es “una obesa rata gris” y es la imagen evocada en otros capítulos. No son ratas delgadas, sino “obesas”, pesadas, grandes, lo que incrementa la sensación de repulsión.

En *TWL*, o por casualidad o por influencia de J. Joyce en esa imagen en particular, las ratas tienen ese mismo aspecto desagradable (“slimy belly”):

A rat crept softly through the vegetation  
 Dragging its slimy belly on the bank  
 While I was fishing in the dull canal  
 On a winter evening round behind the gashouse  
 Musing upon the king my brother's wreck  
 And on the king my frather's death before him.  
 White bodies naked on the low damp ground  
 And bones cast in a little low dry garret,  
 Rattled by the rat's foot only, year to year.  
 (Eliot, pp. 232, 234)

En ambas citas ilustrativas, existe una descripción de cómo las ratas son atraídas por los cadáveres para roerlos, motivo por el que los significados que les atribuye Juan Cirlot a ellas son precisos, para este contexto:

[Las ratas] se hallan en relación con la enfermedad y la muerte. La rata fue una deidad maléfica de la peste en Egipto y China. El ratón, en simbolismo medieval, es asimilado al demonio. Se le superpone significado fálico, pero en su aspecto peligroso y repugnante. (p. 382)

En el capítulo VII, Leopold visita el edificio del periódico *Freeman's Journal and National Press*. La totalidad del relato está interrumpido por epígrafes, escritos con letra imprenta mayúscula y en negrita, que van pasando en los tabloncillos de

noticias. El sexto epígrafe refiere al obituario de Paddy Dignam<sup>23</sup>, sepelio ya efectuado entre las 11 y las 12 p. m., y en el que consta:

WITH UNFEIGNED REGRET IT IS WE ANNOUNCE THE DISSOLUTION OF A MOST RESPECTED DUBLIN BURGESS

Hynes here too: account of the funeral probably. Thumping. Thump. This morning the remains of the late Mr Patrick Dignam Machines. Smash a man to atoms if they got him caught. Rule the world today. His machineries are pegging away too. Like these, got out of hand: fermenting. Working away, tearing away. And that old grey rat tearing to get in. (Joyce, p. 120)

Mientras observa el obituario de P. Dignam, en el diario, reaparece en su mente, la rata vista en el cementerio. Es una imagen recurrente, que no abandona la mente de Leopold.

El capítulo VIII está marcado por un extenso monólogo interior de L. Bloom, que lo abre. En este, las ratas son asociadas a una maña que disfrutan: tomar cerveza. Y el recurso estilístico de la hipérbole exagera en aumento las consecuencias de los excesos de la ingesta de cerveza, al quedar con las panzas hinchadas. Nuevamente, la imagen de las ratas obesas, mórbidas:

Brewery barge with export stout. England. Sea air sours it, I heard. Be interesting some day get a pass through Hancock to see the brewery. Regular world in itself Vats of porter wonderful Rats get in too. Drink themselves bloated as big as a collie floating. Dead drunk on the porter. Drink till they puke again like christians. Imagine drinking that! Rats: vats. Well, of course, if we knew all the things. (Joyce, p. 152)

En el capítulo XI, la acción es desarrollada en el hotel Ormond. En el sitio están Simon Dedalus, Lenehan (espera encontrarse con Boylan), Bloom, Richie Goulding y personal del hotel, como las dos camareras —Lydia Douce y Mina Kennedy—. Posteriormente, continúan entrando otros personajes. Entre las piezas musicales que están ejecutando, la mente de Leopold —como es costumbre— va y viene por diferentes pensamientos. De pronto, recuerda a la rata del entierro de P. Dignam. En esta oportunidad, resalta más la cola de la rata retorciéndose:

Death. Explos. Knock on the head. Outtohelloutofthat. Human life. Dignam Ugh, that rat's tail wriggling! Five bob I gave. *Corpus paradisum*. Corncrake croaker: belly like a poisoned pup. Gone. They sing. Forgotten. I too; And one day she with. Leave her: get tired. Suffer then. Snivel. Big spanishy eyes goggling at nothing. Her wavyavyeavyheavyeavyevyevyhair un comb: 'd. (p. 276)

23. Coincidentemente, es el sexto epígrafe y el entierro de Paddy Dignam es en el sexto capítulo de *Ulysses*.

Avanzado el capítulo, Leopold está por escribir una carta a Martha Clifford (su amante) y en sus meditaciones, a poco de la anterior vez en que la rata visita su mente, vuelve a hacerlo: “Hope he's not looking, cute as a rat. He held unfurled his *Freeman*. Can't see now. Remember write Greek ees” (p. 278).

En este mismo capítulo, una tercera vez, la rata está en los pensamientos de Leopold, mientras él, Richie Goulding, Pat y otros presentes escuchan. Esta rata que figura aquí es la del entierro de Paddy, porque alude a ella mediante la deixis con un pronombre demostrativo: “Latin again. That holds them like birdlime. Priest with the communion corpus for those women. Chap in the mortuary, coffin or coffey, *corpusnomine*. Wonder where that rat is by now. Scrape. Tap” (p. 283).

En el capítulo XII, están en la taberna de Barney Kierman y es un capítulo con varias interpolaciones. En una de ellas, Bloom queda muy enfurecido con uno de los miserables del lugar, según él, lo compara con una rata: “Courthouse my eye and your pockets hanging down with gold and silver. Mean bloody scut. Stand us a drink itself Devil a sweet fear! There's a jew for you! All for number one. Cute as a shithouse rat. Hundred to five” (p. 339).

Como afirman Chevalier y Gheerbrandt: “La rata goza en Europa de un prejuicio netamente desfavorable. Se la asocia a las nociones de avaricia, de parasitismo, de miseria”. (p. 869). L. Bloom coliga a este ser despreciable con quien deja ver sus diferencias, por su avaricia.

En el capítulo XIV, L. Bloom está en la sala del Hospital de Maternidad y lo visita puesto que la señora Purefoy, a quien conoce, debe haber dado a luz. Este capítulo posee diferentes estilos narrativos, pero, en varias de las secuencias, Bloom despliega una serie de reflexiones, extensas, sobre la existencia. La aparición de la rata, en este caso —como en la mayoría de los ejemplos— lo conecta con la muerte; trae ese tema a su mente para que no olvide lo efímero de la existencia. En varias ocasiones, queda entretejido el recuerdo o de su hijo Rudy o de Paddy; su esperanza en la vida, como padre, ahora, es Milly:

His spectre stalks me. Dope is my only hope... Ah! Destruction! The black panther! [...] The mystery was unveiled. Haines was the third brother. His real name was Childs. The black panther was himself the ghost of his own father. He drank drugs to obliterate. For this relief much thanks. The lonely house by the graveyard is uninhabited. No soul will live there. The spider pitches her web in the solitude. The nocturnal rat peers from his hole. A curse is on it. It is haunted. Murderer's ground. (p. 409)

En *TWL*, las ratas están asociadas a la suciedad de la ciudad, pero asimismo con la muerte y, en ese sentido, interpone sus versos para que el lector medite sobre

el tema: “I think we are in rat's alley<sup>24</sup> / Where the dead men lost their bones” (Eliot, p. 220).

En el capítulo xv, aparece el espíritu de Paddy Dignam, que habla de él, pero desdoblado como si fuese un otro. No emplea verbos ni pronombres personales de primera persona. También elementos abstractos —las guirnalas, las campanas y otros— hablan como personajes.

Entre esos recuerdos aparece, nuevamente, la imagen obsesiva de la “obese grandfather rat”:

PADDY DIGNAM: Pray for the repose of his soul.

(He worms down through a coalhole, his brown habit trailing its tether over rattling pebbles. After him toddles an obese grandfather rat on fungus turtle paws under a grey carapace. Dignam's voice, muffled, is heard baying under ground: Dignam's dead and gone below. Tom Rochford, robinredbreasted, in cap and breeches, jumps from his twocolumned machine.) (Joyce, p. 453)

Sin embargo, en el capítulo xvi —capítulo en el que predomina el monólogo interior y en el que hay menos diálogos—, en un breve diálogo entre Leopold y Stephen, alguien que finge haber sido marinero relata una costumbre culinaria china: cocinar sopa con ratas. En este sentido, y para la cultura gastronómica de China, no es una cuestión molesta, al contrario, es un plato más dentro de la variedad de comidas que brindan en sus tradiciones:

—I seen a Chinese one time, related the doughty narrator, that had little pills like putty and he put them in the water and they opened and every pill was something different. One was a ship, another was a house, another was a flower. Cooks rats in your soup, he appetisingly added, the chinks does. (p. 549)

El significado más común atribuido a las ratas es el negativo. En el continente asiático, gozan de prestigio, incluso llegan a ser apreciadas y con caracteres válidos:

[...] de manera general, la rata es en Asia un animal de buen augurio. En el Japón acompaña al dios de la riqueza, Daikoku; allí es signo de prosperidad, exactamente igual que en la China y en Siberia; es la ausencia de ratas la que aparece como un signo inquietante. Chuang-tse considera la rata que cava un agujero profundo como símbolo de la prudencia y de la rectitud (Chevalier y Gheerbrandt. (pp. 869-870)

Por otra parte, hay otra obra de T. Eliot, *The Hollow Men* (1925), que consta de cinco momentos y en la que asoman, igualmente, las imágenes de las ratas. El primer momento inicia así:

24. El Dr. Rolando Costa Picazo aporta sobre este verso lo siguiente: “En un callejón de ratas. Así llamaban los soldados a las trincheras durante la Primera Guerra Mundial, infestadas de ratas y llenas de agua podrida que les llegaba hasta las rodillas”. (Eliot, p. 124)

We are the hollow men  
 We are the stuffed men  
 Leaning together  
 Headpiece filled with straw. Alas!  
 Our dried voices, when  
 We whisper together  
 Are quiet and meaningless  
 As wind in dry grass  
 Or rats' feet over broken glass  
 In our dry cellar.  
 (p. 2)

En el primer tramo, el yo lírico expresa que los hombres sufren el hastío —el *ennui*—, la vacuidad de la vida moderna, la frivolidad. Las imágenes establecen un campo semántico de significantes que apuntan a lo negativo: no hay esperanza, no hay horizontes ni sentimientos. Los hombres están “reellenos de aserrín”, es decir, de madera inútil, de lo que ya no será utilizado. El sinsentido de sus vidas es comparado con diferentes imágenes, todas carentes de vida y subraya la sequedad, antecedente para *TWL*. Las ratas aparecen como imagen desagradable, en un paisaje que no conquista, que está del lado de la muerte y no de la vida.

Y, luego, en el segundo momento de *The Hollow Men*, el yo lírico quiere y desea camuflarse, desaparecer, esconderse; hay un afán de desintegrarse para no ser visto. No está interesado en pertenecer al reino de la vida: la vida, tal como está planteada, lo aterra.

## Conclusiones

En un cambio de siglo, el xx exhibe una aceleración de cambios sustanciales, en diversos planos de la vida social. Y la literatura no queda exenta de ellos; hace eco y los devuelve, en parte, transformados en hecho estético. Es así que *Ulysses* y *The Waste Land*, a pesar de que muestran dos mundos diferentes —la una a Dublín y, la otra, a Londres—, son dos obras que están estrechamente vinculadas en la modernidad estética. Tanto la obra de J. Joyce como la de T. Eliot constituyen la disolución y el quiebre definitivo con la noción de mimesis, así como la de los géneros literarios, puesto que los erosionan con sus propuestas artísticas. *Ulysses* rompe con la estructura convencional de cualquier narración decimonónica: la obra es un gran *collage* y admite variadas lecturas; cada capítulo es una propuesta y un desafío diferente para el lector que no detiene su asombro. *The Waste Land* es un “palimpsesto” de referencias culturales (Osorio, 2002), al igual que *Ulysses*. Quiebra con cierta visión homogénea de la lírica tradicional para instaurar una nueva estética de la imagen que adquiere movimiento, multiplicidad de alusiones y

referencias simultáneas; las analogías y las asociaciones quedan tornadas en espacios de infinitas bibliotecas hacia caminos bifurcados. En el trayecto de lectura de *Ulysses* y de *The Waste Land*, el lector puede llegar a sentir la asfixia polifónica, que no hace más que multiplicarse.

En definitiva, dos ciudades en la que conviven sujetos fragmentados, grises y vulgares y donde las directrices ontológicas ven sumergidos los significados y los propósitos de la vida. Por ese motivo, estas ciudades están representadas en algunos símbolos que dan cuenta de esa profunda decadencia y de subversión de los valores: la realidad está alterada, fragmentada y solo puede reflejarse por medio de espejos rotos, quebrados, con los que no son posibles conformar una unidad; ciudades habitadas por basura y ratas. Estas últimas entretejidas en esa cadena semántica que representan no solo la ausencia de vida, sino el regodeo con la putrefacción física, pero también, espiritual.

### Referencias

- Barranco, Empar. *Willa Cather: el reverso de la alfombra*. Universitat de València: Biblioteca Javier Coy d' estudis nord-americans, 2008.
- Benítez, Ricardo. "Eveline. James Joyce". <http://richardbenet.blogspot.com/2018/10/james-joyce.html>. 15 de octubre 2018.
- Bibliowicz, Azriel. «¿Por qué resulta tan difícil leer "Ulises", de James Joyce?». *El Espectador*. 02 de febrero 2022. <https://www.elspectador.com/el-magazin-cultural/por-que-resulta-tan-dificil-leer-ulises-de-james-joyce/>.
- Biedermann, Hans. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Paidós, 1996.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrandt. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Herder, 2012.
- Cirlot, Juan. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor, 1992.
- Debicki, Andrew. *Estudios sobre poesía española contemporánea. La generación de 1924-1925*. Madrid, Gredos, 1981.
- Eco, Umberto. *Las poéticas de Joyce*. Trad. Helena Lozano. Barcelona, Lumen, 1993.
- Eliot, Thomas. *La tierra agostada*. Ed. bilingüe y trad. Ricardo Silva-Santisteban. Lima, 2010.
- Eliot, Thomas. *La tierra baldía*. Trad. José Luis Palomares. Madrid, Cátedra, 2006.
- Eliot, Thomas. *La tierra yerma*. Ed. bilingüe, trad. y notas de Alberto Girri. Buenos Aires, Fraterna, 1988.
- Eliot, Thomas. "The Hollow Men (Los hombres huecos)". Archipiélago. 2001: 23-27. <http://www.uam.mx/difusion/revista/oct2001/eliot.pdf>
- Eliot, Thomas. *The Waste Land*. Trad. y ed. crítica Rolando Costa Picazo. Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 2012.

- Ferraté, Joan. *Lectura de La terra gastada*. Barcelona, Edicions 62, 1977.
- Friedrich, Hugo. *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona, Seix Barral, 1974.
- Gibert, María. “En el centenario de James Joyce y T. S. Eliot: “Ulysses” y “The Waste Land””. *Arbor: Ciencia, Pensamiento, Cultura*. Dic. 1982: 55-65.
- Girondo, Oliverio. *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía. Calcomanías*. Pról. Enrique Molina. Buenos Aires, Losada, 1996.
- Gradnik, Alojz. *La tierra desolada*. Trad. Julia Sarachu. Buenos Aires, Gog y Magog, 2009.
- Jagger, Jasmine. *Rhythms of feeling in Edward Lear, T. S. Eliot, & Stevie Smith*. Nueva York, Oxford University Press, 2022.
- Joyce, James. *Ulises*. Trad. José María Valverde. Barcelona, Lumen, 2004.
- Joyce, James. *Ulysses*. Harmondsworth, Penguin Books, 1968.
- Jung, Carl. *¿Quién es Ulises?* Buenos Aires, Santiago Rueda, 1944.
- Lahoz, Use. ““Si 'Ulises' no es apto para leer, la vida no es apta para vivir”: la mejor novela en inglés del siglo XX aún vive en Dublín”. *El País*. 17 enero 2022. ““Si Ulises no es apto para leer, la vida no es apta para vivir”: la mejor novela en inglés del siglo XX aún vive en Dublín | Cultura | ICON | EL PAÍS (elpais.com)
- Maples, Manuel. *Andamios interiores: poemas radiográficos*. México, Editorial 'Cvltvra', 1922.
- Osorio, Olga. “La Tierra Baldía: Un Palimpsesto del siglo XX”. *Espéculo. Revista de estudios literarios* 20. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2002. <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero20/eliot.html>. Acceso: 14 febrero 2022.
- Rama, Ángel. “Las dos vanguardias latinoamericanas”. *La riesgosa navegación del escritor exiliado*. Montevideo, Arca, 1993.
- Rodríguez, Javier. “La queja contra la vida de T. S. Eliot”. *El País*. 25 enero 2015. [https://elpais.com/cultura/2015/01/25/actualidad/1422207668\\_867339.html](https://elpais.com/cultura/2015/01/25/actualidad/1422207668_867339.html)
- Stendhal [Bayle, Henri]. *Le rouge et le noir*. [Tome second]. París, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1923.
- Stendhal [Bayle, Henri]. *Rojo y negro*. Trad. Emma Calatayud. Madrid, Cátedra, 2006.
- Valle-Inclán, Ramón. *Luces de bohemia. Esperpento*. Renacimiento, Madrid, 1924.
- “Who Was the Real Paddy Dignam?”.....  
<https://www.bloomsandbarnacles.com/blog/who-was-the-real-paddy-dignam>. Fecha de consulta: 11 febrero 2022.
- Verani, Hugo. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica: manifiestos, proclamas y otros escritos*. México, FCE, 2003.