

**A**ULAS  
DE  
VERANO

Instituto  
Superior de  
Formación del  
Profesorado

Artículo:

*El Quijote*  
y la novela inglesa:  
de Laurence Sterne  
a James Joyce

Pedro Javier Pardo García

LA FICCIÓN  
NOVELESCA  
EN LOS SIGLOS  
DE ORO Y LA  
LITERATURA EUROPEA



MINISTERIO  
DE EDUCACIÓN  
Y CIENCIA

## EL QUIJOTE Y LA NOVELA INGLESA: DE LAURENCE STERNE A JAMES JOYCE

Pedro Javier Pardo  
Universidad de Salamanca

### 1. LAURENCE STERNE: *TRISTRAM SHANDY*

### 2. JAMES JOYCE: *ULISES*

### BIBLIOGRAFÍA

El estudio de las relaciones entre Cervantes y la novela inglesa debería empezar en Henry Fielding, que subtituló su primera novela, *Joseph Andrews* (1742), "Written in Imitation of the Manner of Cervantes", y que inició una reelaboración de la teoría de la novela cervantina que culminaría en *Tom Jones* (1749). Tal estudio debería luego continuar por otros novelistas del XVIII: algunos mayores, como Tobias Smollett, que tradujo el *Quijote* y lo imitó de forma literal en *Launcelot Greaves* (1760-61) y de forma más sutil lo recreó en *Humphry Clinker* (1771), o Laurence Sterne, que siguió la estela cervantina en *Tristram Shandy* (1759-1767) y *A Sentimental Journey* (1767); otros menores como Charlotte Lennox, autora de *The Female Quixote* (1752), o Richard Graves, que escribió *The Spiritual Quixote* (1773) siguiendo a Lennox y que a su vez daría lugar a una larga serie de *Quijotes* de todo tipo en el último cuarto de siglo (*The Political Quixote*, *The Philosophical Quixote*, *The Amicable Quixote*, *The Benevolent Quixote*, *The Infernal Quixote*). Además podrían encontrarse figuras quijotescas en los protagonistas de la *Pamela* (1740) de Samuel Richardson, el blanco de la parodia de Fielding en su primera novela, de *David Simple* (1744) de Sarah Fielding, la hermana de Henry, de *The Fool of Quality* (1764-70) de Henry Brooke, o de *The Vicar of Wakefield* (1766) de Oliver Goldsmith. La novela inglesa del siglo XVIII está saturada de quijotismo y rezuma a Cervantes por todos sus poros.

Pero la huella cervantina puede discernirse más allá, de modo que a principios del XIX podemos encontrar otro *Quijote* femenino en *The Heroine* (1813), de Eaton S. Barrett, Jane Austen construye un tipo de novela y de heroína que pueden calificarse de quijotescas, observables especialmente en su primera obra (aunque publicada de forma póstuma) *Northanger Abbey* (1818), y Walter Scott se inspira en Cervantes, del que fue gran admirador y lector, para dar forma a algunos de sus héroes. La novela victoriana es un



territorio poco explorado, pero se puede mencionar a Charles Dickens y *The Pickwick Papers* (1836-37), una imitación del *Quijote* a la manera de los autores del siglo XVIII inglés, a William M. Thackeray con *Vanity Fair* (1747-48) y *The Newcomes* (1853-55), protagonizada por otro Quijote victoriano, y George Eliot con *The Mill on the Floss* (1860) y *Middlemarch* (1871-72), protagonizadas por heroínas quijotescas. El siglo XX es un territorio casi virgen, en el que podemos encontrar, por un lado, obras de raigambre indiscutiblemente cervantina como los Quijotes de Gilbert K. Chesterton, *The Return of Don Quixote* (1927), y de Graham Greene, *Monsignor Quixote* (1982), o las recientes recreaciones de lo que rodea o está más allá del *Quijote* de Robin Chapman, *The Duchess's Diary* (1980) y *Sancho's Golden Age* (2004); y, por otro lado, una presencia más indefinida o indirecta pero no menos interesante o profunda en autores como Joseph Conrad, James Joyce, Wyndham Lewis, John B. Priestley y John Fowles.

Como se puede colegir de este breve esbozo, este recorrido sería demasiado largo para el espacio de que dispongo, y sólo podría realizarse renunciando a ir mucho más allá de este aburrido catálogo de nombres y títulos. Por eso me parece preferible detenernos en algún autor representativo, a través del cual obtener una idea de la riqueza y profundidad del legado cervantino en la novela inglesa en términos cualitativos en vez de cuantitativos. Para ello vamos a hacer dos calas, una en el siglo XVIII y otra en el XX, en dos obras que comparten no sólo su carácter cervantino sino la audacia y modernidad con que lo desarrollan mucho más allá de Cervantes. Uno, Sterne, es un autor tradicionalmente considerado cervantino, aunque su cervantismo ha sido estudiado sólo de forma superficial; el otro, Joyce, es un autor al que apenas se ha relacionado con Cervantes, pero cuyo cervantismo me parece indiscutible, si bien no evidente a primera vista. En ambos casos no nos interesa tanto el quijotismo, la aparición de figuras o episodios quijotescos, como el cervantismo, una cierta concepción de la novela que es la inaugurada por Cervantes, y de la que me he ocupado ya en el artículo anterior.

## 1. LAURENCE STERNE: *TRISTRAM SHANDY*

Apenas la novela moderna inglesa se había consolidado como género en el siglo XVIII gracias a las obras de Defoe, Richardson y Fielding, cuando apareció una parodia de la misma cuyo carácter revolucionario y experimental anticipa muchas de las innovaciones características del siglo XX. Su título era *The Life and Opinions of Tristram Shandy* y su autor, Laurence Sterne, el pastor de una parroquia de Yorkshire, donde se le conocía sobre todo por los sermones que había predicado en la catedral de York, en la que ocupaba también un cargo eclesiástico, y que se publicarían más tarde con el

título de *The Sermons of Mr Yorick* (1760-69). Antes Sterne había publicado *A Political Romance* (1759), cuya edición había sido destruida por tratarse de una virulenta sátira de ciertos cargos eclesiásticos locales, y el destino de *Tristram Shandy* no parecía ser mucho mejor cuando un editor londinense rechazó sus dos primeros volúmenes. Pero el éxito de los mismos tras publicarse en York en Diciembre de 1759 hizo cambiar de opinión al editor, de modo que *Tristram Shandy* se publicó por volúmenes en Londres entre 1760 y 1767 y convirtió a Sterne en una celebridad literaria, no sólo en Inglaterra sino también Francia. En Francia residió durante largas temporadas por motivos de salud, y en uno de esos viajes se basó para escribir su última obra, *A Sentimental Journey through France and Italy* (1767), publicada poco antes de su muerte acaecida el mismo año. El protagonista, Yorick, es un personaje que aparecía ya como secundario en *Tristram Shandy*, donde se le relacionaba de forma explícita con don Quijote. Pero no es Yorick y sus quijotescas andanzas lo que nos interesan aquí, sino los Shandy, cuyas existencias son quijotescas de una forma menos evidente pero mucho más interesante, y que nos dan la pista para rastrear el cervantismo de la novela.

El quijotismo de los Shandy se basa en la profunda afinidad existente entre los *hobby-horses* a través de los cuales los caracteriza Sterne y la locura de don Quijote. Los *hobby-horses*, como explica Tristram, el narrador de la obra, son los pasatiempos y aficiones con los que los seres humanos nos entretenemos al tiempo que nos distraemos de las preocupaciones e inquietudes de la vida. Pero los *hobby-horses* shandianos son mucho más que eso por la manera en que impregnan la vida de los personajes y en que se convierten en obsesión y monomanía, y ahí precisamente radica su carácter quijotesco: como la locura de don Quijote, el *hobby-horse* determina la vida de los personajes tanto de forma pasiva (percepción de la realidad) como activa (respuesta ante la realidad). Pero además posee aún un rasgo quijotesco adicional, cual es su marcado carácter literario, de nuevo tanto de forma pasiva (se originan en la lectura) como activa (su ejercicio es también literario). Ello es fácilmente observable en Walter y Toby Shandy, el padre y el tío de Tristram.

El *hobby-horse* de Walter es la erudición, la lectura de inútiles y oscuros tratados filosóficos o pseudo-científicos así como la elaboración de disquisiciones de la misma naturaleza (sobre las narices, los nombres de pila o los verbos auxiliares). Su cabeza está llena de las más variopintas teorías y sistemas, que saca de su particular área de influencia para aplicarlas a cualquier esfera de la realidad, no importa lo ajena o incluso hostil que sea, como por ejemplo comprar unos calzones a su hijo. Además de esta utilización pasiva de su erudición, Walter se sirve también de ella para asimilar y reaccionar ante la realidad cuando ésta le sobrepasa. Cuando se produce el accidente de la ventana que cae repentinamente sobre el pobre Tristram mientras este hace



sus necesidades a través de ella, Walter acude a consultar en un libro la lista de pueblos o naciones que han practicado la circuncisión, lo que lo tranquiliza y reconcilia con lo ocurrido. Mientras Tristram yace postrado por el dolor, su padre lee, y el recurso a un libro como modelo para interpretar y responder a la realidad no deja lugar a dudas sobre el carácter quijotesco de Walter. Sterne detalla sus fuentes literarias pasando revista a su biblioteca en un pasaje que recuerda al escrutinio de la biblioteca de don Quijote, que de hecho se cita (II.3). La centralidad –su posición absorbente y dominante– y trivialidad –su carácter recóndito e irrelevante– de la erudición literaria de Walter lo asemeja a los pedantes quijotescos, en particular al Cornelius Scriblerus de las *Memoirs of Martinus Scriblerus*, la obra escrita por los miembros del Scriblerus Club (entre los que se contaban Pope y Swift) y publicada en 1741. Como Cornelius, Walter se sirve de su erudición para planear la vida de su hijo, desde su gestación y alumbramiento a su educación, pero todos sus literarios designios se verán frustrados por la realidad, por una fatalidad que Tristram personifica en "un espíritu maligno" que no está muy lejos de los encantadores a los que don Quijote culpa por la similar mala fortuna de sus empresas caballerescas e igualmente literarias (de hecho Tristram compara la elocuencia de Walter con la del hidalgo al referirse a los encantadores, I.19). El mismo destino adverso aguarda las empresas de Walter cuando éstas son literarias de forma activa: Walter escribe un tratado para la educación de su hijo, la *Tristra-paedia*, pero tal escritura ocupa a Walter tanto tiempo que cuando lo concluye es ya inútil porque Tristram ha crecido y dejado atrás las cuestiones de que se ocupa. Sterne da así una última vuelta de tuerca al patrón cervantino del Quijote intentando aprehender a través de la literatura una vida cuya complejidad se le escapa y acaba devorándola.

Toby también es en cierta medida un erudito, aunque de muy diferente índole y sobre una materia muy diferente: fortificaciones, asedios, historia militar. Tal es su *hobby-horse*, que, como el de Walter, es literario no sólo en sus orígenes, pues sus conocimientos provienen de las extensas lecturas que hizo durante la convalecencia de una herida recibida en el asedio de Namur –y de nuevo se realiza un cervantino repaso a su biblioteca (III.34)– sino también en su ejercicio: Toby reconstruye en miniatura batallas y asedios con la información que sobre los mismos extrae de los periódicos, y en este sentido lleva a cabo una escenificación de la letra impresa, una dramatización de la literatura análoga a la de don Quijote. La analogía es aún más completa si tenemos en cuenta que Toby, como don Quijote, llega a confundir la ficción con la realidad, pues se absorbe tanto en sus batallas a escala reducida que olvida que son pura ficción y se comporta como si fueran batallas reales. Como Walter y como don Quijote, Toby contempla todo en términos militares, de forma que, por ejemplo, cuando le hablan del puente que el doctor Slop ha fabricado para la nariz de Tristram aplastada durante el parto, él piensa que se refiere a un

puente para sus batallas. También utiliza su *hobby-horse* de forma activa, sirviéndose de sus conocimientos militares para orientar su comportamiento ante una situación poco familiar o novedosa, de modo que plantea y lleva a cabo el cortejo de la viuda Wadman como si se tratara de un asedio militar. Este episodio tiene en la caracterización quijotesca de Toby tanta relevancia como los proyectos educativos de Walter, como subraya el narrador al declarar que tienen a *Cervantic cast* [cariz] (IV.32) e invocar a la musa de Cervantes para que lo inspire al llevar a cabo su narración (IX.24), que dice intentará ejecutar con *Cervantic gravity* (III.10), es decir, con la misma seriedad fingida e irónica con que Cervantes describía las aventuras del hidalgo. En este episodio Toby es claramente un nuevo don Quijote a lomos de su monomanía y a la conquista de su Dulcinea, que es tal porque, como la de don Quijote, se trata de un ideal que no se corresponde con una realidad más grosera a la que Toby permanece ajeno. El desenlace de tales amores, que muestra a un Toby desilusionado por el materialismo –de índole sexual, no monetaria– de la viuda, nos alertan sobre una dimensión de Toby presente a lo largo de toda la obra y ausente en Walter, pero procedente en última instancia de don Quijote: la del idealista inocente, ignorante del mundo y ajeno a sus bajezas. Toby reproduce así la doble dimensión ridícula y admirable, absurda y noble, de don Quijote, lo que lo convierte en la creación quijotesca más acabada de Sterne, y posiblemente del siglo XVIII, junto con el Adams de *Joseph Andrews* del que es un claro descendiente. A diferencia de Adams, sin embargo, Toby tiene un nuevo cariz, cual es un tipo de sensibilidad y benevolencia de las que hay numerosos ejemplos en la obra y que lo caracterizan como un *man of feeling*, un Quijote sentimental que luego Sterne desarrollará en el Yorick de *A Sentimental Journey*.

Los *hobby-horses* son el principio rector de las existencias cotidianas de los Shandy: a través de su exclusividad se contempla el mundo y se orienta el comportamiento, naturalmente de modo distorsionado, idiosincrásico y absoluto, lo que los convierte en una nueva formulación de la locura quijotesca y los conflictos latentes en ella (vida y literatura, realidad y ficción, mundo y visión de mundo). La elección del término es particularmente afortunada en este sentido, ya que crea una imagen del personaje a caballo de su monomanía que tiene obvias resonancias cervantinas: la figura de don Quijote loco montado sobre Rocinante es interpretada metafóricamente como los monomaniacos Shandy montados en sus *hobby-horses*. Se produce así un desplazamiento de lo literal a lo metafórico, que lo es también de lo extraordinario a lo ordinario, ya que implica una considerable reducción de escala (de la locura a la monomanía, de la acción en el ancho mundo al ámbito doméstico) y una universalización del quijotismo, pues concebido en estos términos es algo que puede formar parte de la existencia cotidiana de cualquier ser humano. A esta universalización no es ajeno el hecho de que la pareja central no está compuesta por un Quijote y un Sancho, como en la obra cervantina, sino



por dos Quijotes, que Sterne pone a dialogar como hacía Cervantes, pero naturalmente esta relación dialógica se ve modificada por el carácter quijotesco de ambos. Walter y Toby están encerrados en sus *hobby-horses*, que son demasiado limitados y singulares como para establecer un diálogo efectivo y producir una verdad dialógica, como no sea la de su aislamiento e incomunicación. El ejemplo paradigmático se produce cuando Walter intenta explicar a Toby el concepto de la asociación de ideas, y, al mencionar la palabra "tren", Toby piensa en un tren de artillería, lo que frena en seco la explicación de Walter. "Era un gran hombre", afirma Toby refiriéndose a Stevinus, y Walter está de acuerdo, pero él piensa en Piereskius. Sus discrepancias se extienden a otros terrenos, por ejemplo su visión de las mujeres, en la que además interviene una divergencia que trasciende el *hobby-horse* pero acentúa sus efectos: Walter y Toby representan dos formas contrapuestas de abordar la realidad, a través de la cabeza y a través del corazón, el enfoque intelectual frente al sentimental. Ello se observa especialmente en su diferente respuesta a la muerte del primogénito, Bobby, Walter con uno de sus eruditos discursos, Toby suspirando tristemente antes de dormirse durante un mes. Sterne reproduce la forma dual y contrastiva del dialogismo cervantino, pero lo modifica sustancialmente al extender el carácter quijotesco a los dos términos del diálogo y modificar sus contenidos. Los contenidos cervantinos, no obstante, aparecen en la pareja que conforman Toby y su sirviente-confidente Trim, quien actúa de Sancho frente a Toby en cuanto que se erige en correctivo de su inocencia, particularmente en el terreno amoroso, tanto en sus intentos por hacerle ver las verdaderas intenciones de la viuda como en la narración de sus más carnales amores.

Si los *hobby-horses* son quijotescos y los Shandy una familia de Quijotes, no es de extrañar que aún podamos identificar un tercer Quijote en la obra, el propio Tristram. Como en el caso de su padre y su tío, él también cabalga de forma obsesiva sobre un *hobby-horse* igualmente literario y absorbente: la escritura de su biografía, es decir del libro que tenemos entre las manos, y en ese sentido es el más literario de todos y también el más absorbente, pues como declara él mismo, vive para escribir, escribir y vivir es todo uno para él. Si don Quijote se define por su vocación de personaje literario, vive para que sus hazañas sean narradas, Tristram lo hace por la de narrador, y la forma en que concibe y ejecuta esa narración subraya sus afinidades tanto con don Quijote como con los otros Shandy. Como los *hobby-horses* de éstos, su método narrativo es de una tremenda singularidad y excentricidad, pues consiste en introducir todo tipo de digresiones sobre asuntos, personajes o incidentes que no pertenecen en sentido estricto a su historia, pero que, como argumenta el propio Tristram, son necesarios para un entendimiento cabal de la misma, y por tanto responden en última instancia a la voluntad de contar su vida de manera exhaustiva y completa, remontándose al origen primero de todo y atendiendo a todo aquello que haya podido influir en ella. El resultado de aplicar este método digresivo-inclu-

sivo a su autobiografía es que Tristram no llega a contarnos su vida, pues no pasa de unos cuantos episodios aislados de su infancia, lo que demuestra que la pretensión de hacerlo con tal rigor es en sí misma una tarea imposible, pues, como explica en un divertido pasaje, escribe mucho más despacio de lo que vive—necesita un año para contar un día—de modo que cuando más escribe más le queda por escribir—ha escrito un día pero ahora tiene otros trescientos sesenta y cinco nuevos días que escribir. Sterne dramatiza así el quijotesco conflicto entre vida y literatura en términos similares a los de la *Tristra-paedia* de Walter, es decir, a través de la disociación entre los tiempos de una y otra, que hace que sea materialmente imposible atrapar la primera en la segunda y conduce irremisiblemente a un quijotesco fracaso. De tal palo tal astilla.

La escritura de la propia vida queda así convertida en una empresa quijotesca, tanto por su naturaleza, consistente en crear una ecuación perfecta entre literatura y vida, en aprehender la vida a través de la literatura, en este caso como escritor en vez de como lector; como por su resultado, que la define como una misión imposible, pues la vida se escapa a toda formulación literaria, bien sea la anacrónica e irreal de los libros de caballerías, bien la contemporánea y mimética de una biografía—si bien por razones opuestas, en un caso por dar la espalda a la realidad, en el otro por pretender registrarla de forma exhaustiva. Tales pretensiones nos dan una clave fundamental para entender la profunda comunidad de propósito oculta bajo estas diferencias: Sterne lleva el quijotismo al terreno de la narración con intenciones paródicas análogas a las de Cervantes, en una misma línea subversiva de convenciones narrativas previas, tal como ha comentado Britton, ahora las de la ficción realista o novela en vez de la idealista o *romance*. La imposibilidad de atrapar la realidad, dramatizada a través del narrador que intenta hacerlo de manera exhaustiva y no lo consigue, socava los principios sobre los que se fundamenta la novela como género narrativo por oposición al *romance*, esto es, su vocación mimética y su pretensión de historicidad. Sterne, además, por boca de Tristram, denuncia el artificio que se esconde tras convenciones concretas que formaban parte de la novela de la época y que en el fondo cuestionan su supuesto realismo, como la de un autor que tiene acceso privilegiado a la interioridad de los personajes o la de un argumento formado por una sucesión ininterrumpida y lógica de *aventuras*, o sea de acontecimientos relevantes y de interés narrativo: la realidad, dice Tristram, no es así. Todo ello hace que se pueda afirmar que *Tristram Shandy* es a la novela lo que el *Quijote es al romance*: una parodia a través de una figura quijotesca, en un caso personaje, en otro narrador, que se utiliza para cuestiona la adecuación a la realidad de ambos géneros. El realismo de ambas obras es igualmente anti-literario, en ambas se llega a través de la parodia a una nueva forma de representación literaria de la realidad, que en el caso de Sterne mira directamente a la novela del siglo XX.



La vida no es como la cuentan las novelas, Sterne parece sugerir, por eso Tristram cuenta su vida de modo diferente, asumiendo los supuestos miméticos de manera extrema y renunciando a las convenciones que entran en conflicto con ellos. Para ello no sólo es fundamental la posición de Tristram como narrador, sino el desarrollo del plano de la narración situado por encima de la historia más allá de lo que había hecho Cervantes a través de los autores e intermediarios (y luego Fielding con su narrador irónico y auto-consciente en *Tom Jones*). La narración se convierte en *Tristram Shandy* en una forma de caracterizar al narrador, al que llegamos a conocer a través de su escritura, es decir, a través de los procesos mentales y asociativos que ésta describe indirectamente, y no de la descripción directa de su carácter y psicología, o lo que es lo mismo, a través de sus opiniones y digresiones como narrador, su universo mental, y no de su vida y aventuras como personaje, su acción en el mundo. Ello implica una radical transformación en la concepción de la personalidad y su representación literaria que, aunque firmemente anclada en su tiempo por su relación con las teorías sobre la identidad y el yo de John Locke, es un claro precedente de los experimentos modernistas con el *fluir* de conciencia. Pero además la narración es utilizada para reflexionar de forma auto-consciente sobre la representación de la realidad, articulando de forma más clara e insistente que Cervantes o Fielding esa conciencia de los límites que impone el carácter literario y subjetivo así como ficticio impone a tal representación. De hecho la reflexión es tan insistente que la novela no es tanto la historia de Tristram como de las tribulaciones de Tristram como escritor, la crónica no de su vida sino de su infructuoso intento de contarla, lo que convierte a *Tristram Shandy* en el antecedente más claro de la metaficción posmodernista. Así entendida, como retrato psicológico a través de la escritura y como historia de esa escritura, podemos afirmar que Tristram es realmente el protagonista de la novela y que ésta anticipa las innovaciones fundamentales del género en el siglo pasado. Sterne demuestra una profunda asimilación del legado cervantino en la teoría y práctica de la novela, que concibe y ejecuta de la misma forma pero que lleva mucho más allá de Cervantes, a las puertas mismas del siglo XX. Y allí está esperando Joyce para tomar el testigo.

## 2. JAMES JOYCE: *ULYSSES*

El irlandés James Joyce es el paradigma del escritor exiliado y cosmopolita característico del Modernismo, para el que la distancia física es un correlato de un distanciamiento tanto estético frente a su propia tradición literaria como ideológico frente a patria, religión o cultura. En este sentido parecería que la distancia hubiera sido la condición necesaria para la experimentación y búsqueda de nuevas formas expresivas así como para la evocación y el análisis de Irlanda desde una posición crítica que fueron las dos constantes

de la obra de Joyce. Esta posición crítica es observable desde su primer texto narrativo, *Dublineses* (1914), una colección de historias cortas protagonizadas por los anónimos habitantes de la ciudad que da título a la obra y que se define como el centro de la parálisis. En Dublín tiene también lugar la acción de *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1914-15), su siguiente novela, un *bildungsroman* de tintes autobiográficos en el que Joyce describe sus años de formación a través de su alter ego Stephen Dedalus y que culmina con su decisión de abandonar Irlanda. En *Ulysses*, publicada por Sylvia Beach en París en 1922, el escenario es de nuevo Dublín, pero ahora junto a Stephen está Leopold Bloom y una pléyade de personajes menores como los que aparecían en *Dublineses*, y a esta mayor amplitud hay que unir una tremenda complejidad técnica y formal, no sólo por su concentración en el fluir de conciencia de los personajes que ocupa gran parte del relato, sino por la utilización de una variedad de estilos y técnicas-montaje con titulares de periódicos, montaje espacial, parodias de diferentes lenguajes, autores, géneros... La experimentación formal va todavía más lejos en *Finnegans Wake* (1939), la última novela de Joyce, en la que el lenguaje y la exploración de sus límites comunicativos se convierte en protagonista. Para muchos Joyce es el novelista más importante del siglo XX y su *Ulises* la novela más influyente del mismo. Y es precisamente en ella donde Cervantes proyecta su alargada sombra.

La acción del *Ulises* es mínima: la novela narra los avatares de Stephen Dedalus y Leopold Bloom durante un día como otro cualquiera de sus vidas, el 16 de Junio de 1904, en Dublín, de las 8 de la mañana a las 2 de la mañana del día siguiente. Ambos deambulan por la ciudad, Stephen sin rumbo claro tras haber sido expulsado de su hogar, Leopold cumpliendo con sus quehaceres profesionales y sociales pero también sin hogar en cuanto que otro hombre ocupa su lugar en el lecho conyugal, para encontrarse por la noche y acabar en casa de Leopold. El libro está compuesto de una serie de secciones sin numerar que cuentan episodios de la jornada de estos personajes que guardan cierta relación con los de la *Odisea* de Homero, que Joyce utilizó como modelo narrativo para construir su novela a través de una serie de paralelismos en personajes –Stephen es Telémaco, Bloom Ulises, Molly Penélope– y acción –el viaje de Ulises por el Mediterráneo en busca de hogar y familia convertido en el discurrir de Bloom por Dublín en una búsqueda similar– aunque la única referencia al texto homérico es el título. En resumen, nada que en principio nos haga pensar en Cervantes.

Y sin embargo en el episodio 9, el denominado Escila y Caribdis, se alude a Cervantes en una jugosa conversación que tiene lugar en la biblioteca nacional y en la que participa Stephen. Se habla de temas literarios, entre ellos Shakespere y su tragedia *Hamlet*, a propósito de los cuales Stephen ofrece una complicada teoría, y en un momento dado uno de sus interlocutores dice lo siguiente:



*¿Habéis oído el chiste de Miss Mitchell sobre Moore y Martyn? ¿Que Moore es la versión loca de Martyn? Tremendamente agudo ¿no? Le recuerdan a uno a Don Quijote y Sancho Panza. Nuestra épica nacional está todavía por escribir, dice el doctor Sigerson. Moore es el hombre para ello. Un caballero de la triste figura aquí en Dublín. ¿Con una falda escocesa azafrán? ¿O'Neill Russell? Ah sí, debe hablar la grandiosa lengua antigua. ¿Y su Dulcinea? James Stephen está haciendo algunos esbozos muy finos. Nos estamos haciendo importantes, al parecer. [Mi traducción]*

La alusión, unida a algunas que aparecen en *Finnegans Wake*, demuestra claramente que Joyce conocía el *Quijote*, aunque ese conocimiento no tenía por qué ser profundo o directo. De hecho Joyce podía conocer a Cervantes por los escritos de John Eglinton, que aparece aquí como uno de los personajes que toman parte en el diálogo, al que hay que atribuir posiblemente estas palabras: en un ensayo efectivamente sugirió a Cervantes como ejemplo a seguir para un poema cómico-épico en prosa y habló de la necesidad de un *Quijote* irlandés, como ha explicado Schutte. De hecho en el contexto del renacimiento literario irlandés de principios de siglo XX, la obra cervantina se había convertido en paradigma no sólo para la literatura sino también para la incipiente nación irlandesa, como demuestran las ideas y las obras de una de sus más conocidas representantes, Lady Gregory. La cuestión entonces es si esta alusión es simplemente resultado de la reproducción de ese contexto literario, o es por el contrario el indicio de un intertexto cervantino.

Que nos encontramos más bien ante la segunda posibilidad es sugerido por el hecho de que la alusión aparece en una sección de la obra que la crítica ha considerado un comentario auto-consciente sobre sí misma —la teoría de Stephen sobre *Hamlet* en la que afirma que Shakespeare se proyectó tanto con *Hamlet* padre como con el hijo es en el fondo una teoría sobre *Ulises* y el proceso análogo por el que Joyce es tanto Bloom como Stephen— e incluso su embrión —en Escila y Caribdis Stephen, el artista en formación y alter ego de Joyce joven, piensa en tomar nota mental de todo lo que ve y oye, posiblemente con la idea de escribirlo un día—. Si este capítulo por tanto ofrece no sólo una descripción sino una predicción —es tanto exégesis como génesis— del texto que estamos leyendo, y tiene por tanto un clara dimensión auto-consciente, es evidente la trascendencia del pasaje como una clave interpretativa intertextual: si Joyce al hablar de *Hamlet* nos habla de *Ulises*, al mencionar el *Quijote* nos puede estar también hablando de su obra. Si Joyce utilizó la teoría de Stephen como explicación del *Ulysses*, sugiriendo además que Stephen se convertiría en el autor de *Ulises*, no es descabellado pensar que también incorporó la idea de Eglinton de poner un *Quijote* en Dublín para sugerir que *Ulises* podría ser de hecho ese *Quijote* irlandés, la épica nacional mencionada en el pasaje. La

pregunta, naturalmente, es dónde buscar el rastro intertextual del *Quijote*, y la respuesta la ofrece el pasaje mismo y el episodio 9 en general.

La primera pista se encuentra en la visión del *Quijote* como *épica nacional*, una curiosa forma de describir la obra cervantina, pues si ésta es *épica* lo es de manera cómica o burlesca—el género conocido en inglés como *mock epic*. *Ulises* sería el *Quijote* irlandés de manera similar a como el *Quijote* es la *épica nacional* española, es decir, en cuanto que *mock epic*. La conexión entre el *Quijote* y el *Ulises* radicaría por tanto, en primer lugar, en el tratamiento anti-heroico o anti-literario de una materia épico-romántica: *Ulises* haría con la *Odisea* lo que el *Quijote* hizo con el *Amadís*, es decir, superponer o yuxtaponer un modelo heroico con una realidad anti-heroica o prosaica, y llevaría así a cabo una transformación paródica, degradante y cómica del modelo. Ulises se transforma en Bloom, Penélope en Molly, el cíclope en un vociferante nacionalista, la visita al Hades en un entierro, etc., etc., en la línea de la *épica cómica* en prosa que iniciara Cervantes, que proseguirían luego Fielding y Thackeray en la literatura inglesa, y que Eglinton proponía para la irlandesa. Joyce sería el punto culminante de esta tradición narrativa que sitúa un modelo épico-romántico en el mundo contemporáneo, para afirmar así las diferencias entre el mundo literario y la realidad histórica, parodiando aquél al tiempo que satirizando ésta (el heroísmo de Bloom parece ser el único posible en esa realidad), y siguiendo en ello el ejemplo del realismo anti-literario cervantino. Si la *Odisea* provee el patrón estructural del *Ulises*, la materia, el *Quijote* y la tradición cervantina proporciona la manera, el enfoque y los procedimientos para transformarlo. Por supuesto la diferencia fundamental con Cervantes radica en que Bloom es ajeno a ese modelo heroico, que es evocado por la mirada del autor, no por la del personaje, y en este sentido Joyce se encuentra más cerca de Fielding o Thackeray que de Cervantes. Pero está más cerca de éste que de aquéllos en la mayor y más radical distancia que media entre la realidad anti-heroica y el modelo heroico.

La manera cervantina se observa no sólo en el diseño general de la obra como *mock epic* o *mock Odyssey*, sino también en episodios específicos como los del cíclope —a nivel estilístico sobre todo, en el contraste entre el estilo hinchado, grandilocuente, épico o legendario por momentos, que adopta el narrador en ocasiones, y la realidad ordinaria que describe— o Nausicaa. Este último es particularmente interesante porque nos lleva aún más cerca de Cervantes, ya que aquí es la mirada del personaje y no sólo el estilo del narrador, lo que da lugar al contraste. La Nausicaa de Joyce es Gerty MacDowell, que tiene la cabeza llena de literatura rosa y sentimental, de los clichés de revistas y novelas baratas, que determinan la forma en que ve a realidad y le hacen concebir todo tipo de fantasías románticas, lo que la convierte en una especie de Madame Bovary irlandesa del siglo XX. Gerty posee la imaginación literaria y



romántica en conflicto con una realidad hostil característica de los Quijotes femeninos, como se observa en el contraste entre su idealización romántica de sí misma y del hombre maduro que la mira (Bloom), y, su cojera, su menstruación y su sórdido entorno, por una parte, o el Bloom real y prosaico con sus libidinosas y anti-románticas ideas, por otra. Es la misma cervantina estrategia de sumergir un modelo literario en una realidad anti-literaria que caracteriza al *Ulises*, pero ahora de manera quijotesca, a través de un personaje que tiene ese modelo en la cabeza y piensa a través de él. El contraste dialógico entre el quijotesco monólogo de Gerty y el panzaico de Bloom que se incluye a continuación nos lleva a otro punto de convergencia entre el *Quijote* y el *Ulises*.

El pasaje del capítulo 9 nos ofrece de nuevo la pista para seguir este segundo rastro intertextual del *Quijote* al evocar la caracterización del hidalgo como *el caballero de la triste figura*. El epíteto no sólo le va como anillo al dedo a Stephen (solitario, melancólico, amargado, frustrado), sino que Stephen se ve a sí mismo como un *caballero* al comparar unas líneas más arriba su sombrero y bastón con el yelmo y la espada de un caballero, rodeado de enemigos frente a los que defiende sus teorías y que lo marginalizan de forma clara. Ello no sería suficiente para asociar a Stephen con el hidalgo si no fuera por su compulsiva tendencia a verlo todo a través de la literatura, a sí mismo como un personaje literario –Hamlet– y a pensar, hablar, actuar como tal, como ha apreciado acertadamente Rafael León. Sin salir de este episodio podemos encontrar algunos ejemplos de ello, como cuando en un punto anterior al pasaje citado contesta a Russell con uno de los juramentos favoritos de Hamlet (*Oh fie!*, y poco después *Good ild you*), o como cuando justo a continuación se ve a sí mismo como *Cordoglio* –una masculinización de Cordelia, la hija del rey Lear, a través de la palabra italiana *cordoglio*, pena profunda–, lo que nos remite de nuevo a la triste figura quijotesca. Shakespeare y Cervantes se dan la mano en este Quijote de triste figura que se ve a sí mismo a través de Shakespeare, como lo hacen también en la descripción de Hamlet original de Goethe y citada por Lyster en la misma conversación, que podría aplicarse perfectamente a don Quijote: "the beautiful ineffectual dreamer who comes to grief against hard facts". Aunque Stephen no se parezca físicamente a don Quijote, tiene en común con él el rasgo quijotesco fundamental, el hecho de que vive, siente y piensa a través de la literatura, el ser víctima del mismo síndrome literario, y no sólo por su identificación con Hamlet y por la influencia que éste ejerce en su pensamiento y actuación, sino por la que ejerce la literatura en general. Ello se observa en la mediación continua de una serie de oscuras y eruditas fuentes literarias en su percepción de la realidad. Tal vez el ejemplo más característico es ese *agenbite of inwit* que se repite en sus monólogos para simbolizar su remordimiento por no haber rezado por su madre moribunda y que es el título de un oscuro opúsculo medieval. Stephen recuerda en este aspecto a los Quijotes pedantes del XVIII, para los que una

erudición literaria bastante trivial por su carácter recóndito ocupa una posición central en sus vidas y lo mediatiza todo.

¿Pero dónde está Sancho, al que se alude en la conversación de la biblioteca nacional? De nuevo no hay que ir muy lejos, de hecho sólo al final del episodio cuando Stephen se cruza con Bloom por tercera vez, aunque sólo ésta puede considerarse el primer encuentro –un anticipo del definitivo que se producirá más tarde y marca el clímax de la novela– porque sólo ahora Stephen repara en Bloom cuando pasa entre él y Mulligan mientras charlan en la entrada de la biblioteca. Y Bloom naturalmente es el Sancho Panza del *Ulises*, de nuevo no porque se parezca físicamente a él, sino porque tiene una función similar, la de actuar como contrapunto dialógico de la visión quijotesca, desinflándola o bajándola a tierra, como portavoz de ese principio carnavalesco formulado por Bajtín y asociado a la mitad inferior del cuerpo, la comida, el sexo y lo escatológico, ingestión y digestión, copulación y defecación. Además Bloom es el hombre sensual y pragmático, dotado de un agudo espíritu práctico y científico. Todo ello lo hace el contrapeso panzaico al quijotismo de Stephen, aunque podría parecer que este carácter panzaico es incompatible con su papel como Ulises moderno. Antes al contrario, está lleno de ironía y significado: Joyce aparece sugerir que el héroe moderno sería más un Sancho que un Quijote, alguien no sólo incapacitado para ser un héroe sino además sin ni siquiera aspiraciones heroicas, lo que refuerza su naturaleza anti-heroica pero al tiempo puede considerarse una reivindicación de Sancho y de sus cualidades, presente en algunos autores irlandeses de principios de siglo como Lady Gregory. Por eso la identificación de Bloom con don Quijote, en cuanto que metamorfosis anti-heroica de un modelo heroico, no es correcta, ya que ese modelo heroico no está en su cabeza (y por lo mismo no podemos asociar a Molly con Dulcinea, como hace Power, quien al comparar a éstas crea una comparación implícita entre el hidalgo y Bloom). El funcionamiento dialógico de Bloom lo asemeja a Sancho más que su funcionamiento anti-literario a don Quijote.

Evidentemente no se trata de que Stephen y Bloom se parezcan a los personajes de Cervantes, sino de lo que representan y de cómo funcionan en *Ulises*. No es una cuestión de quijotismo, sino de cervantismo. La novela, siguiendo el ejemplo cervantino, tal y como ha apreciado correctamente Doody, pone a dialogar las perspectivas antitéticas pero complementarias de Bloom y Stephen –también de otros personajes– ya antes de que se encuentren, de igual forma que se complace en contemplar la misma situación, objeto, personaje, desde diferentes puntos de vista –lo que nos remite al perspectivismo cervantino–, reformulado por Joyce con un término científico que acude repetidamente a la cabeza de Bloom, *paralaje*, y dramatizado de forma negativa en el episodio del cíclope, el nacionalista irlandés que ve sólo con un ojo, esto es, desde un solo punto de vista. El encuentro simplemente mate-



rializa el diálogo que ya se producía entre Stephen como Quijote del intelecto y el panzaico y sensual Bloom, y nos habla de una posible síntesis dialógica entre idea y materia, la cabeza y el cuerpo, que Joyce sintetiza en las expresiones *Stoom* y *Blephen* que aparecen tras el encuentro de ambos personajes. Esta síntesis es una posibilidad que ofrece la novela al lector pero no a los personajes, que no parecen trascender la incomunicación y el conflicto dialógico característicos de la novela cervantina, como no sea a nivel afectivo. Tal vez la síntesis quede para un futuro que está más allá de la novela, y a ello apunta algún crítico al afirmar que lo que el libro está diciendo es que sólo cuando el artista Stephen madure y se encuentre con el Bloom que lleva dentro, podrá convertirse en el escritor que quiere ser y escribirá *Ulises*, incluyendo lo quijotesco y lo panzaico, el joven intelectual que fue y el hombre maduro que será. Y eso es exactamente lo que dice Stephen en el curso de sus divagaciones sobre *Hamlet* y la creación artística del capítulo 9, al afirmar que Shakespeare era tanto el padre asesinado como el hijo vengador, y lo que dice el propio Joyce a través de ese espejo que aparece en el episodio de Circe, en el que Stephen y Bloom miran a un tiempo y lo que ven es una figura que se describe como un Shakespeare sin barba y con cuernos de ciervo: el creador, Shakespeare/Joyce, es tanto Stephen como Bloom, y su novela una síntesis dialógica de ambas visiones de la realidad. El espejo de Circe refleja y reflexiona sobre la propia obra, como lo hace la teoría de Stephen sobre *Hamlet*, que es otro espejo metaficcional, algo similar a lo que hace Cervantes a través del retablo de Maese Pedro. Ello nos recuerda que *Ulises*, como el *Quijote*, tiene también una dimensión auto-consciente, presente también en otros lugares de la obra en los que por desgracia no podemos detenernos.

En cualquier caso, y para ir ya concluyendo, hay incluso un episodio en que Stephen y Bloom efectivamente *le recuerdan a uno a don Quijote y Sancho*, como dice el pasaje. Se trata del momento, que tienen lugar también en Circe, en que afrontan juntos una aventura que se describe de manera caballescica y en clave paródica, Stephen actuando como quijotesco caballero y luchando con dos marineros por una prostituta, y Bloom como sensato Sancho Panza librándolo de una paliza. Después se les describirá marchando *one full, one lean*, una evidente evocación de la pareja cervantina en su aspecto físico. La similitud tiene valor como síntoma de los paralelismos más profundos que se han descrito, y que permiten afirmar que la novela que revoluciona el género en el siglo XX sigue en la tradición de la novela que lo inventa a principios del XVII. Aunque no pueda afirmarse de manera categórica, resulta al menos fascinante pensar que, tal como sugiere el episodio 9, el joven Joyce pudiera concebir la idea de escribir ese *Quijote* irlandés del que hablaron Eglinton y otros. Años más tarde, con la madurez que le aportarían los años, convertido en la síntesis de Bloom y Stephen, lo escribió, y el resultado es *Ulises*.

## BIBLIOGRAFÍA

- BOOTH, W. "The Self-Conscious Narrator in Comic Fiction before *Tristram Shandy*". PMLA 67. 1952. pp.163-85.
- BRITTON, R.K. "Don Quixote's Fourth Sally: Cervantes and the Eighteenth-Century Novel". New Comparison 15. 1993. pp. 21-32.
- DJORDJEVIC, I. "The (In)Complete Quest of Sir Yorick, the Knight of Charity: A Sentimental Journey as a 'Cervantic' Romance". The Shandean 14. 2003. pp. 79-97.
- DOODY, T. "Don Quixote, Ulysses, and the Idea of Realism". *Why the Novel Matters: A Postmodern Perplex*. Ed. M. Spilka y C. McCracken-Flesher. Indiana University Press. Bloomington. 1990. pp. 76-93.
- FIOL J.M. y J.C. SANTOYO. "Joyce, Ulysses y España". Papeles de Son Armadans 67. 1972.
- GARCÍA LEÓN, R. I. "Literatura y vida: Estudio comparativo de Ulysses y el Quijote". Joyce en España (I). Ed. F. García Tortosa y A. R. del Toro Santos. Universidade da Coruña. La Coruña, 1994. pp. 83-91.
- NIEHUS, E. "Quixotic Figures in the Novels of Sterne". *Essays in Literature* 12. 1985. pp.41-60.
- PARDO, P.J. "Formas de imitación del Quijote en la novela inglesa del siglo XVIII: *Joseph Andrews* y *Tristram Shandy*". *Anales Cervantinos* 33. 1995-1997. pp.133-64.
- PARDO, P.J. "Cervantes, Sterne, Diderot: Les paradoxes du roman, le roman des paradoxes". *Exemplaria-Revista de Literatura Comparada* 3. 1999. pp. 51-92.
- POWER, M. "Myth and the Absent Heroine: Dulcinea del Toboso and Molly Bloom". *Indiana Journal of Hispanic Literatures* 5. 1994. pp. 251-61.
- RUIZ RUIZ, J. M. "El mosaico de *Finnegans Wake*: elementos hispánicos". *Estudios de literatura inglesa del siglo XX*. Ed. J.M. Ruiz Ruiz y J.M. Barrio. ICE. Universidad de Valladolid. Valladolid, 1992. pp. 5-27.
- SCHUTTE, W. *Joyce and Shakespeare: A Study of the Meaning of "Ulysses"*. Yale University Press. New Haven, 1957.



