

**ULYSSES EN PARADISO:  
JOYCE, LEZAMA, ELIOT, Y EL METODO MITICO**

**César A. Salgado**  
University of Texas, Austin

**I.**

**E**l arribo inicial, hace medio siglo, de *Ulysses* a nuestro idioma — a través de la traducción de J. Salas Subirat, hecha 23 años después de su publicación en París — no implicó una demora en el debate sobre lo que representaba la modernidad de James Joyce para las letras de América Latina.<sup>1</sup> Para 1945 ya era considerable la discusión entre críticos hispanoamericanos sobre las técnicas experimentales, la explícita sexualidad, el “infrarrealismo,” el enciclopedismo, la parodia, y otros aspectos de esta obra. Sirva de ejemplo lo siguiente: durante los cinco años que le toma a Salas Subirat traducir *Ulysses*, surge en América Latina un notable auge de interés crítico en la novela del irlandés. En revistas y editoriales porteñas se publican en español muchos ensayos influyentes sobre *Ulysses* sin que la traducción fuera aún accesible al público lector.<sup>2</sup> La misma animación se da en Cuba: en 1940 José Lezama Lima encarga a Oscar Rodríguez Feliú una traducción del capítulo “Proteo” del *Ulysses* para su revista *Espuela de Plata*. Luego, para *Orígenes*, José Rodríguez Feo vierte al español el capítulo final del estudio de 1941 sobre Joyce por Harry Levin y la introducción que hizo Theodore Spenser a la edición de 1944 de *Stephen Hero*.<sup>3</sup> Tales traducciones son piezas anticipatorias para la apreciación de la novela en español; evidencian también un interés genuino en un autor ampliamente discutido. Las alusiones frecuentes que hace Jorge Luis Borges a la obra de Joyce en los cuentos y ensayos publicados durante los cuarenta son sintomáticas de este período de “entusiasmo” joyceano. Que este fenómeno tenía un lado esnobista y sicalfítico se evidencia en una breve

pero crucial escena del capítulo nueve de *Paradiso* cuando, para burlar a un joven cuya “crisis sexual se revelaba en una falsa y apresurada inquietud cultural, que se hacía patológica ante las novedades de las librerías,” Eugenio Foción se refiere ante él a un estudio inexistente: “¿Ya llegó el *Goethe* de James Joyce, que acaban de publicar en Ginebra?” La celeridad y el nerviosismo con que el estudiante engañado procura el libro emblematican estupendamente este furor en América Latina.<sup>4</sup>

Durante el hiato entre su publicación en París y la traducción bonaerense, la fama del escándalo y la ebullición crítica que la novela provocó a nivel internacional estimularon una industria de comentario análoga en las letras hispanas para satisfacer la curiosidad intelectual y la espuria. Ante la dificultad de acceso — tanto exegética como *materi*<sup>5</sup> — a la obra, se le dio a la reseña o al ensayo analítico extranjero igual primacía, haciendo de su lectura un acto tan fundamental como la confrontación con el texto mismo o su traducción. Borges ironizó estas opciones cuando, en su ensayo “El arte narrativo o la magia,” recomienda primero “el examen del libro expositivo de Gilbert o, en su defecto, de la vertiginosa novela.”<sup>6</sup> La notoriedad del *Ulysses* así estimuló un imaginario estético-conceptual previo a su encuentro de forma que la primera ola joyceana en América Latina fue más hermenéutica que creativa. Los debates europeos suscitados por la novedad del *Ulysses* inspiraron nuevos vocabularios de análisis, abrieron nuevas categorías en la estética y la teoría de géneros, propiciando transformaciones en el vocabulario crítico de la “periferia” latinoamericana antes que cualquier innovación equivalente en el arte novelístico.

Así pues, la apropiación idiosincrática que hace Lezama en *Paradiso* de principios de composición y *poiesis* del *Ulysses* está encauzada por los términos teóricos de las interpretaciones más influyentes de la novela que precedieron su traducción español. Para poder comparar la novela de Lezama con la obra maestra de Joyce, debemos examinar primero la substancia y el origen de estos términos. La refracción que hace *Paradiso* de la densa textualidad del *Ulises* — de su enrevesado sistema alusivo, de su andamiaje escolástico, de su manejo de discursos heterodoxos, de su estrategia de sincretismo mitográfico — se debe ver en relación a la lecturas europeas y norteamericanas que críticos hispanos y latinoamericanos tomaron como canónicas en el período de anticipación. Es decir, la lectura de *Ulysses* que hicieron tanto Lezama como Borges y Antonio Marichalar (para mencionar a tres de los ensayistas más destacados que trataron a Joyce antes de 1945<sup>7</sup>) nunca fue una confrontación inocente, lineal, impoluta con el original (o, como ocurrió con muchos lectores hispanos, con la traducción al francés de 1930) sino que procedió tras una consulta agotadora de explicaciones mediadoras y guías en cuyas pautas dependía. Entre estas últimas cabe señalar la conferencia señera de Valéry Larbaud que apareció en la  *NRF* , los ensayos de Ezra Pound, la nota breve pero fulgente que sacó

T. S. Eliot, el minucioso estudio de Ernst Curtius, la polémica interpretación que hizo C. G. Jung, y la elaborada explicitación del famoso “esquema” organizativo de la novela por Stuart Gilbert.<sup>8</sup>

Tomemos los dos ejemplos más tempranos. Tanto la reseña de la novela que hizo el joven Borges para *Proa* en 1925 como la estimación de Antonio Marichalar publicada en la *Revista de Occidente* en 1924 derivan en exceso del trabajo explicatorio e introductorio de Larbaud. Un examen sinóptico de estos artículos revela que los hispanos tomaron prestado del crítico francés la estructura de argumentación, la información biográfica, mucho del vocabulario analítico (particularmente conspicuo es el uso común de la expresión “monólogo interior”), y otros principios de análisis. Esta “dependencia crítica” es reconocida, si bien parcialmente, en los artículos.<sup>9</sup> Es decir Borges y Marichalar adoptan a Larbaud como guía virgiliano para poder penetrar en el difícil e intimidante mundo textual de la novela. Pero la estrategia dista de ser mero plagio: ocurre una refracción, un replanteamiento de los términos críticos. No es una duplicación servil, sino una adopción distorsionadora que acomoda la interpretación a la agenda literaria del crítico en su momento: al ultraísmo, en el caso de Borges, y al minorismo orteguiano, en el caso de Marichalar.

Este patrón de refracción ocurre también — con una notable variación — en el ensayo “Muerte de Joyce,” que Lezama escribió para la revista *Grafos* en 1941.<sup>10</sup> Tal como la de Borges y Marichalar, la lectura que hace Lezama de *Ulysses* está orientada por la crítica europea. “Muerte de Joyce” es, entre otras cosas, una revisión condensadísima y oracular, de alta y tensa erudición, de las polémicas que suscitó la novela entre críticos destacados del continente. Sin embargo, la actitud que asume Lezama ante esta crítica es mucho más agresiva, menos “dependiente,” que la que adoptan Borges y Marichalar ante Valéry Larbaud. Lezama aquí se dedica a identificar y evaluar, con tono irónico y algo recriminatorio, los “descuidos” de los críticos más prestigiosos del *Ulysses*: “Durante mucho tiempo, para aumentar sus peligros los lectores del cuantioso *Ulysses* reclamaban la escena del burdel, los monólogos, abandonando la polémica sobre el *Hamlet* en la Dublin Library, o la bellísima página sobre el color y lo vital... Un tipo especial de lector se obstinaba en crear un Joyce especial... Hoy vamos viendo que aquella obra se hizo como se hacen todas las obras” (p. 236-7). Al destacar la discusión sobre Shakespeare encabezada por Stephen Dedalus en el episodio “Escila y Caridbis,” favorecer el poético lenguaje estelar de “Itaca” (donde aparece “la bellísima página” que cita Lezama) y desacreditar la “especial” atención puesta al *walpurgnacht* alucinatorio de “Circe” y al monólogo experimental de “Penélope”, Lezama se deshace de la actitud de inferioridad y apocamiento ante el reto joyceano que aquejan las lecturas hispanas anteriores y se presenta como un lector desacomplejado y discernidor (de hecho, quizás hasta superior), tanto de la totalidad del *Ulysses* como de

las polémicas que suscitó la novela. Esta prepotencia le lleva a “pedir un nuevo tipo de lector,” más perspicaz y comprometido que sus pasados intérpretes (p. 237-8). Se perfila así una postura contestataria en la que Lezama reta la visión dominante, la experimental y vanguardista, de Joyce para ofrecer una idea del *Ulysses* menos excepcional, más vinculada con la tradición y la “delicia y la seguridad de sus fuentes” (p. 237).

Detrás del denso follaje alusivo del ensayo, distinguimos referencias implícitas a los juicios que hicieron de *Ulysses* Larbaud, Curtius, y Jung, y una explícita a Gilbert. Pero por encima de éstos resuenan las opiniones de dos promotores de Joyce cuyas obras fueron bien difundidas en las revistas literarias de América Latina: Ezra Pound y T. S. Eliot. Fueron precisamente sus escritos los que contradijeron la impresión inicial de *Ulysses* como una novela nihilista, caótica o dadaísta de corte expresionista. La dualidad reconocida por especialistas joyceanos como “the fact/symbol paradox” en el *Ulysses* — la esmerada cohabitación del naturalismo con el simbolismo aun en las articulaciones más nimias de la obra, según los planteamientos de Edmund Wilson y Harry Levin<sup>11</sup> — está sintetizada, como bien ha visto A. Walton Litz, en el contraste y la mutua exclusividad entre las interpretaciones de Pound y Eliot sobre el aporte creativo de *Ulysses*.<sup>12</sup> Este dualismo se ha comunicado a la lectura hispanoamericana de la novela, influye en los términos que Lezama escoge para analizarla, y tiene consecuencias notables en la teoría y la práctica novelística de corte joyceano, particularmente en las de *Paradiso*.

En “Muerte de Joyce” vemos refractados los términos del debate entre Pound y Eliot. La piedra de toque en la lectura de Pound es la postulación del estilo narrativo como un tecnología. Pound considera que el depurado estilo del primer Joyce es una calibración, un perfeccionamiento, transportado al idioma inglés, de las estrategias técnicas de la prosa naturalista francesa decimonónica representada por Stendhal, Maupassant, los hermanos Goncourt, y Flaubert.<sup>13</sup> Por el contrario, la interpretación de Eliot no concierne aspectos estilísticos y técnicos del realismo sino el uso del mito helénico como formato para devolverle un “orden” a la experiencia caótica de lo moderno, agenciado por “un paralelismo continuo entre la actualidad y la antigüedad.”<sup>14</sup> La escritura como ciencia aplicada o ingeniería naturalista no tiene importancia para Eliot; lo que vale es el rescate del imaginario clásico a través de un “método mítico.” En su ensayo, Lezama rechaza de lleno la apreciación técnico-experimentalista de la novela, ensalzando el ingrediente simbólico-poético en el uso de paralelos y códigos mitológicos, teológicos, y hasta demonológicos. Por una parte, Lezama parodia burlescamente las interpretaciones vanguardistas y naturalistas y, por otra, extrema la lectura simbólica de la novela al barrocamemente proponer nuevos y proliferantes órdenes de “reminiscencias”: los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio y los tratados jesuitas de exorcismo. Opera también, a través

de la complejidad semántica y terminológica del ensayo, una diferenciación entre “modo” y “artesanía.” Lezama reconoce el virtuosismo técnico joyceano pero prefiere enfatizar una artesanía independiente de la mecanicidad derivada de lo experimental: “Sí, reconocemos sus artesanías, sus furias, pero separándole siempre la artesanía del modo, y la furia de la ironía filológica” (p. 238). “Modo” es el nombre que le da Lezama al concepto de “technic”, a los novedosos recursos de “técnica narrativa” enumerados en el esquema de Gilbert tal como el fluir de conciencia, la narración laberíntica, y el formato catequístico. De esta forma, Lezama objeta a la monumentalización de un Joyce “especial” y técnico, innovador absoluto de espaldas a la tradición, y manifiesta su suspicacia ante la supremacía del ideologema vanguardista de la *ruptura*. “Hoy vamos viendo que aquella obra [*Ulysses*] se hizo como se hacen todas las obras.”

Más allá de la narratología, la ficción para Lezama debe lograr la coherencia orgánica de los mitos y los símbolos, una unidad que sólo lograría desquebrajar un virtuosismo fragmentario. En la polémica entre Pound y Eliot, Lezama toma evidente partida con el último. La crítica que Lezama articula en contra de la sobrevaloración de la técnica naturalista como llave para el *Ulysses* tiene su eco en las descripciones que ha hecho Lezama de su propio trabajo novelístico en varias entrevistas.<sup>15</sup> Lezama rechaza la apreciación tecnicista/naturalista que destacaron Pound y Curtius, para afirmar el orden simbólico y las correspondencias míticas propuestas y desarrolladas por Larbaud, Eliot, y Gilbert. Esto explica por qué, en lugar de replicar superficialmente la técnica narrativa, *Paradiso* remeda al *Ulysses* en la aplicación de un “método mítico” formulando alucinantes y continuos paralelismos entre la “actualidad” de Oppiano Licario y José Cemí en la Habana del siglo veinte y la “antigüedad” de Odiseo, Telémaco, Orfeo, e Icaro (para nombrar sólo los mitemas más obvios) en el espacio atemporal y amorfo del Mediterráneo helénico legendario. Me parece que la aplicación de tal estrategia joyceana en *Paradiso* es única ya que generaciones de novelas hispanoamericanas han optado por reproducir el arsenal instrumental del *Ulysses* sin entender a cabalidad los principios mitopoéticos por los que esta tecnología se pone en uso. Aun cuando, en su diégesis, *Paradiso* incorpora sofisticados recursos formales joyceanos, como el diseño laberíntico o el cambio inesperado de primera a tercera voz narrativa,<sup>16</sup> tales decisiones están determinadas por la lógica de un riguroso método mítico.

## II.

Queda, sin embargo, una incógnita. Si en *Paradiso* vemos dinamizada la intertextualidad mitográfica del *Ulysses*, ¿por qué, en *La expresión americana*, Lezama parece calificar la tesis de Eliot de un “método mítico”

como una propuesta “pesimista” y “crepuscular”? ¿Por qué Lezama implementa con barroca exuberancia en su ficción un método impugnado en su ensayística? Aparte de ilustrar las fisuras y desequilibrios que median entre la práctica y la teoría novelística, esta contradicción *nominal* — característica del complejo y constante proceso de reajuste lexical y especulativo, del debate internalizado del texto lezamiano — queda resuelta cuando observamos que el ataque formulado en el ensayo “Mitos y cansancio clásico” no concierne la novela de Joyce, tampoco las observaciones cimeras de Eliot sobre el logro descomunal de la misma, siquiera la postulación de un “método mítico,” sino la *postura crítica* que asume Eliot ante tal método. El juicio que hace Lezama sobre la novelística de Joyce en *La expresión americana* (1957) no discrepa en absoluto del emitido en “Muerte de Joyce” (1941); es, por el contrario, la reelaboración y confirmación de sus primeras estimaciones. Tanto en un texto como en el otro, Lezama documenta burlonamente la perplejidad e insuficiencia de la crítica moderna ante la inusitada creatividad de Joyce; ambos ensayos celebran la superación que logra el *Ulysses* de las limitaciones de la narración mimética o naturalista.<sup>17</sup> En el capítulo final de *La expresión*, “Sumas críticas del americano,” Lezama reitera su visión de un Joyce “no especial,” intérprete reconfigurador de la tradición que la asume y la rescata de manera totalizante, sin el rechazo de un rupturismo vanguardista. De esta forma, con Picasso y Stravinsky, Joyce es, para Lezama,

... un tipo de creador que podía ser, al terminar su primera formación, nutrido por todo el aporte de la cultura antigua, que lejos de fatigarlo, exacerbaba sus facultades creadoras, haciéndolas terriblemente sorprendentes... Las grandes figuras del arte contemporáneo han descubierto regiones que parecían sumergidas, formas de expresión o conocimiento que se habían desusado, permaneciendo creadoras. (p. 160-1)

El ejemplo que aquí escoge Lezama para ilustrar cómo Joyce lleva a cabo esta reanimación germinativa de las “regiones sumergidas” de la tradición — la reubicación del “mundo medieval” del neotomismo en plena modernidad urbana dublinese (p. 161) — es uno entre muchos posibles; en “Muerte de Joyce,” Lezama se concentra en el reavivamiento — aun si paródico — de los relatos homéricos y la mentalidad jesuítica. De hecho, la discusión de Joyce en *La expresión americana* demuestra que, a fin de cuentas, el método mítico para Lezama es, por su inextinguible expansividad y su manejo totalizante del archivo mitográfico de la cultura, no la contradicción sino una manifestación de la “técnica de la ficción” planteada por Toynbee como método historiográfico ante la acrecencia infinita de lo memorable y que Lezama promueve como programa moderno de creación en “Mitos y cansancio clásico” (aunque le atribuye tal principio erróneamente a Curtius, como bien ha visto Enrico Mario Santí<sup>18</sup>). Tal como se perfila en

la lectura que hace Lezama del *Ulysses* y como práctica de la ficción en *Paradiso*, el método mítico es una implementación de la “técnica de la ficción” al agenciar una búsqueda, *reminiscente* y *creadora* a la vez, de analogías, correspondencias y contrapuntos a través de la tradición literaria, la historia y las mitologías de la humanidad.<sup>19</sup>

La objeción de Lezama no es al método mítico joyceano como tal, sino a su cualificación tanto en el ensayo como en *la obra subsiguiente* de Eliot. Es por eso que Lezama aclara: “Sabemos que en el caso peculiar de Mr. Eliot [es decir, en contraposición al caso de Joyce] el método mítico era más bien mítico crítico, conforme a su neoclasicismo *a outrance*, que situaba en cada obra contemporánea la tarea de los glosadores para precisar su respaldo en épocas míticas. No le preocupaba a Eliot, la búsqueda de nuevos mitos, pues él es un crítico pesimista de la era crepuscular” (p. 57). El método mítico joyceano definido como un “paralelismo *continuo* entre la actualidad y la antigüedad” tiene vigencia y legitimidad para Lezama ya que implica “la ficción [moderna] de los mitos [antiguos]” (p. 58) que promulga en su ensayo, la renovación del imaginario moderno a través de la readopción de “los viejos mitos” que, “al reaparecer de nuevo, nos ofrecerán sus conjuros y enigmas con un rostro desconocido” [el de la actualidad reconfigurada] (p. 58). Lo ilegítimo es el método mítico *crítico* que ejemplifica Eliot (y que se agudiza en su poesía y teoría estética posterior) donde se desprecia y empequeñece el factor “actualidad” de la ecuación al sobrevalorar “la antigüedad,” desarticulando así el *continuo* creador. La doble adjetivación dialéctica y pseudo-oximorónica, en la que el segundo adjetivo (“crítico”) modifica radical y antitéticamente los términos anteriores (“Método mítico”), es típica del lenguaje analítico lezamiano.<sup>20</sup> La oscilación pendular entre la ironización de Eliot y la emblemización de Joyce que ocurre a través de *La expresión* se resume en la socarronería lezamiana de anteponer un “míster” al nombre de Eliot (lo que nunca acontece con Joyce). Lezama tal vez no impugne aquí al Eliot joven quien, en 1922, no sólo fue el autor del ensayo “Ulysses, Myth and Order” pero también de “La tierra baldía,” poema que, a pesar de articular su desencanto con la aridez de la modernidad, ejemplifica el método mítico joyceano al readoptar y reanimar personajes y creencias de diversas antigüedades — la leyenda del sagrado “Grail,” las visiones de Teresias, el rey-pescador comentado por Frazer — para inaugurar el mito de la enajenada “irrealidad” de la metrópolis contemporánea. Es el célebre Eliot maduro de la entre- y posguerra [*Mr. Eliot*] el que Lezama más enjuicia, el anglicano ultra-ortodoxo de intolerancias estéticas quasi-inquisitoriales, cuya capacidad crítica Ernst Robert Curtius juzgó “desvirtuada por un rigorismo que podía llegar a los extremos de una estéril negatividad.”<sup>23</sup> Es significativo que Lezama cite, no la poesía temprana, sino un fragmento de “East Coker” (1943) que Lezama considera representativo del criticismo quietista que caracteriza la última fase creativa

de Eliot. Es probable que Lezama se inspire aquí en el ensayo citado que le dedicó Curtius a Eliot en sus *Kritische Essays zur europäischen Literatur*, donde el crítico alemán deslinda hábilmente las transiciones y cambios del pensamiento y la práctica poética de Eliot a través de los años, lamenta su creciente conservadurismo, y, reconociéndole grandes méritos a la obra tardía, termina prefiriendo al poeta de treinta y dos años que escribió "The Wasteland."

La lectura que hace Lezama del método mítico en *Ulysses* se apropia pues de la interpretación del propio Eliot a la vez que rebasa sus parámetros y sus exigencias y corrige sus limitaciones. "Nuestro método," escribe Lezama [mi énfasis], omitiendo el adjetivo rector por obvio y para evitar la repetición en las líneas subsiguientes, "quisiera acercarse más a esa técnica de la ficción preconizada por Curtius, que al método mítico crítico de Eliot" (p. 58). Método mítico lezamiano que regaña a Eliot y aclama a Joyce, que los repostula como figuras complementarias y antagónicas, que denuncia la esterilidad crítica y promulga la proliferación creadora, y que es punto de partida para el poplo novelístico de *Paradiso*.

## NOTAS

1 James Joyce, *Ulises*, trd. J. Salas Subirat (Buenos Aires: Editorial Rueda, 1945). Ya no circula esta versión, que ha sido reemplazada por la traducción de José María Valverde (Barcelona: Editorial Lumen, 1976).

2 J. M. Guarnido traduce la famosa conferencia de 1921 de Valéry Larbaud, "Ulises," para *Alfar*, 23.85 (1945), y el ensayo de Jacques Mercanton para la revista *Contrapunto* 4 y 5 (1945); Salas Subirat el juicio que hizo Edmundo Wilson sobre la novela en su libro *Axel's Castle* para la revista *Davar* 1 y 2 (1945); Máximo Siminovich la biografía de Herbert Gorman, *James Joyce: El hombre que escribió Ulises* (Buenos Aires: Santiago Rueda, 1945). También se reedita en forma de libro el ensayo de C. G. Jung sobre la novela, *¿Quién es Ulises?* (Buenos Aires: Santiago Rueda, 1945), que apareció por primera vez en la *Revista de Occidente* 39 (1933): 133-149.

3 Harry Levin, "James Joyce: un epitafio," *Orígenes* 3 (1946) 10: 7-16; Theodore Spencer, "Stephen Hero: El manuscrito inédito de 'El Retrato de un Artista Adolescente,'" *Orígenes* 1 (1944) 3: 11-21.

4 José Lezama Lima, *Paradiso*, ed. crítica de Cintio Vitier (Nanterre: UNESCO/ Colección Archivos, 1988): 236-7.

5 Podemos asumir que la confiscación que hizo la oficina postal de la primera edición de *Ulysses* (París: Shakespeare & Co., 1922) y sus subsecuentes reimpressiones imposibilitó el acceso a la obra tanto en el hemisferio entero como en los Estados Unidos.

6 Jorge Luis Borges, "El arte narrativo y la magia," *Discusión* (Buenos Aires: Gleiser Editores, 1932): 121.

7 Antonio Marichalar, "James Joyce and su laberinto," *Revista de Occidente* 6 (1924): 177-202; Jorge Luis Borges, "El Ulises de Joyce," *Proa* 2.6 (1925): 3-6; José Lezama Lima, "Muerte de Joyce," *Grafos* 9.89-90 (Feb.-Mar. 1941); reproducido en *Analecta del reloj* (La Habana: Orígenes, 1953).

8 Valéry Larbaud, "James Joyce," *Nouvelle Revue Française* 18 (1922): 385-405. Ezra Pound, "Joyce," *The Future* (May 1918); "James Joyce et Pécuchet," *Mercure de France* 156 (June 1, 1922): 307-320; "Ulysses," *The Dial* 72 (June 1922) 6. T. S. Eliot, "Ulysses, Myth, and Order," *Dial* 75 (November 1923): 480-3. E. R. Curtius, "James Joyce and sein Ulysses," *Neue Schweizer Rundschau* (January 1929). C. G. Jung, "Ulysses: ein Monolog," *Europäische Revue*, 8 (September 1932): 546-68. Stuart Gilbert, *Ulysses: A Study* (New York: Knopf, 1930). Todos estos trabajos fueron traducidos y reproducidos parcial o totalmente en numerosas revistas y antologías de Europa, Norte América y América Latina.

9 Marichalar hace un recuento de la crítica que ha consultado antes de "acercarse" a la obra de Joyce — "agua tan bendecida [que] algo tiene que tener" — en donde menciona a Havelock Ellis, Middleton Murry, y T. S. Eliot y concluye con Valéry Larbaud, "que ha sido su más ferviente descubridor y biógrafo": 180. Borges reconoce su deuda con Larbaud en la primera oración de su reseña: *Ulysses* es un "país enmarañado y montaraz que Valéry Larbaud ha recorrido y cuya contextura ha trazado con impecable precisión cartográfica pero que yo reincidiré en describir, pesa a lo inestudioso y transitorio de mi estadía en sus confines." Cito de *Inquisiciones* (Buenos Aires: M. Gleizer, 1925): 20. Para un cotejo más minucioso de las homologías y divergencias entre estos ensayos, véase mi "Critical Dependencies: First Hispanic Readings of *Ulysses*," inédito.

10 Cito del tomo II de sus *Obras completas* (México: Aguilar, 1977).

11 Edmund Wilson, *Axel's Castle* (New York: Charles Scribner's Sons, 1931); Harry Levin, *James Joyce: A Critical Introduction* (Norfolk: New Directions, 1941).

12 A. Walton Litz, "Pound and Eliot on *Ulysses*: The Critical Tradition." En *Ulysses: Fifty Years* (Bloomington: Indiana University Press, 1974): 5-17.

13 Según Pound, el refinamiento logrado por Joyce no es manifestación de afectación, elegancia o decadentismo, sino de *industria*, de una sistemática y proto-científica destilación. Pound funda así la visión de Joyce como un genial *mecánico* de la narración realista, inventor de un discurso frío, duro, metálico — "a hard, clear cut prose" "[of] metallic exactitude." Véanse los artículos, cartas, manifiestos y otros textos concernientes a la relación entre Pound y Joyce compilados y comentados por Forrest Read, *Pound/Joyce* (New York: New Directions, 1970). La citas son de tal libro (p. 91, 134).

14 En lugar de preocuparse por el “naturalismo,” la “técnica” o la “prosa,” Eliot se concentra en aquellos aspectos mitográficos y cosmológicos de la novela que logran restituir un *ethos* clásico. La fuerza de esta reaparición de lo mítico y lo ancestral en la modernidad neutraliza la necesidad de narrar la deplorable realidad del presente, y es evidencia, para Eliot, de la obsolescencia del discurso naturalista. Cito de “Ulysses, Myth, and Order,” en Robert H. Deming, ed., *James Joyce: The Critical Heritage vol. 1 1902-1927* (London: Routledge & Kegan Paul, 1970).

15 Por ejemplo, en la entrevista con Salvador Bueno se le pregunta: “Cada novelista debe inventar su propia técnica”, dijo Mauriac; ¿qué opina usted?” “Yo soy renuente a usar en literatura expresiones como técnica o estructura, me parecen palabras comentadas. De las técnicas se derivan leyes. Por el contrario, un configurador de la expresión, un pintor, un escritor, tienen experiencia de taller, la balanza secreta para la gravitación de cada palabra o cada color. Si mi novela ha podido desenvolverse ha sido por el desprecio de todas las técnicas, de los clichés para construir novelas. Yo no tengo una técnica, yo no recomiendo modos ni maneras, yo no tengo ningún *parti-pris* al enfrentarme con la palabra. Tengo la alegría de ver las palabras como peces dentro de la cascada.” “Un cuestionario para José Lezama Lima,” en *Paradiso, Op. Cit.*: 727-8.

16 Comenta Lezama: “Otros rastacueros con desviaciones medulares figen asombro de clarisas porque comienzo las oraciones en tercera persona y las termino en primera, olvidando que esas mutaciones verbales son, desde Joyce, un hallazgo de la novela contemporánea,” *Ibid*: 727.

17 Escribe Lezama en *La expresión americana*: “En el periodo correspondiente a la novelística de Joyce, la crítica asomó sus perplejos, se encontró sofocada por la elemental cuestión de los géneros, de un realismo que creaba su propia realidad, de una filología manejada por la sanguínea reventazón de una gigantomaquia primitiva.” Cito aquí y subsecuentemente la edición crítica de Irlemar Chiampi (México: Fondo de Cultura Económica, 1993): 56.

18 Enrico Mario Santí, “Lezama, Vitier y la crítica de la razón reminiscente,” en *Escritura y tradición: Texto, crítica y poética en la literatura hispanoamericana* (Barcelona: Editorial Laia, 1987): 73-88.

19 Aquí vemos también otros caso de la intrigante polisemia terminológica, de la sistemática asistematicidad, del discurso lezamiano. Mientras que en un planteamiento — la entrevista — se reprende la noción “técnica”, en otro — el ensayo — se torna paradigmática. Ver n. 15.

20 Otro ejemplo contundente de la (i)lógica de la “doble adjetivación” lezamiana — brillantemente desgranado por Alan West en el capítulo dedicado al análisis de la visión histórica de *La expresión americana* en su *Tropics of History: Cuba Imagined* (Westport, CT: Greenwood Press, 1997) — es el de “espacio gnóstico abierto.” Como bien señala West, la tendencia unitiva y redentista del pensamiento poético lezamiano no empareja con el crudo dualismo del gnosticismo, que considera lo material y lo corpóreo como regiones condenadas e irredimibles. El espacio tanto físico como cósmico es, para los gnósticos, denso, opaco, hermético, cerrado. Al transmutarlo en lo americano, Lezama lo aligera, lo ilumina, lo abre.

21 Retraduzco de la versión inglesa de “T. S. Eliot, I. 1927, II. 1949,” en E. R. Curtius, *Essays on European Literature*, trd. Michael Kowal (Princeton: Princeton UP, New Jersey): 398. Prosigue Curtius: “[Eliot’s] open-minded Europeanism of 1920 remained an unfulfilled promise. Does he wish to set up an aesthetic orthodoxy beside the clerical? He has approved in principle ‘the Roman and Communist idea of an index of prohibited books,’ deplored the ‘spirit of excessive tolerance,’ and declared any large number of freethinking Jews ‘undesirable.’”: 397-8. Curtius reconoce visos de “dogmatismo,” “jansenismo y puritanismo” en el Eliot tardío (p. 399). Hay una traducción al español de este libro, *Ensayos críticos sobre la literatura de Europa* (2ª ed., Barcelona: Seix Barral, 1972), que incluye el estudio sobre Joyce al que Lezama se ha referido — yuxtaponiéndolo a veces a la crítica de Eliot y Pound — en diversas ocasiones. Un ejemplo: “La mejor crítica de Joyce, la hicieron Eliot y Pound, no Curtius aunque éste fuera un gran maestro de la sabiduría literaria, pero Eliot y Pound tenían una unidad más profunda con las experiencias de la ensalada filológica que está en la raíz de Joyce, por eso vieron más, pudieron profundizar más en sus sonos creativos,” “Un cuestionario para José Lezama Lima”: 730.