

JULIÁN RÍOS, ANFITRIÓN EN CASA ULISES

JULIÁN RÍOS, HOST AT CASA ULISES

David VIÑAS PIQUER

Universidad de Barcelona

Resumen: Este artículo se presenta como un análisis de la original manera de proceder que sigue Julián Ríos para ofrecer un recorrido literario por el *Ulises* de Joyce en *Casa Ulises*, una obra híbrida, situada a medio camino entre la ficción y el ensayo, que destaca no solo por la erudición de su autor, sino también por la capacidad de este para crear ingeniosos juegos de palabras y brillantes asociaciones lingüísticas.

Palabras clave: *Ulises*, Joyce, conceptismo, culteranismo, erudición.

Abstract: This article is presented as an analysis of the original way of proceeding that Julián Ríos follows to offer a literary journey through Joyce's *Ulysses* in *Casa Ulises*, a hybrid work, located halfway between fiction and essay, which stands out not only by erudition of its author, but also by his ability to create clever puns and brilliant linguistic associations.

Key Words: *Ulysses*, Joyce, conceptism, culteranismo, erudition.

Durante mucho tiempo se escucharon voces que insistían en enfrentar entre sí a dos escuelas poéticas que supuestamente convivieron en el siglo XVII y a las que se las denominó conceptismo y culteranismo. Se decía que la primera contaba con Quevedo como figura principal y la segunda con Góngora. José Manuel Blecua y otros especialistas en la poesía de aquella época deshicieron el equívoco asegurando que “los propios contemporáneos de Góngora no establecieron esas direcciones poéticas o escuelas, que son producto de la crítica muy posterior (1984: 15). Sin conceptismo y culteranismo no podía haber enfrentamiento entre conceptistas y culteranos (por mucho que lo hubiera entre Quevedo y Góngora), pero es que, además, los poetas que podrían inscribirse en un grupo u otro coincidían en un rasgo considerado esencial en todo el barroquismo literario: la búsqueda deliberada de una poesía difícil no apta para simples aficionados. Lograban esa dificultad mostrando un gran dominio de ciertos recursos retóricos y exhibiendo su erudición poética, gracias a la cual sus versos provocaban interesantes diálogos intertextuales (por el camino de la *imitatio*) y se llenaban de alusiones a la mitología grecolatina, a la filosofía neoplatónica, a la geografía heredada de la tradición literaria, a los bestiarios medievales, etc. Este tipo de poesía no aceptaba lectores pasivos porque, sencillamente, suponía un gran desafío interpretativo.

Lo curioso es que cuando se analizan detenidamente los procedimientos con los cuales los poetas áureos mostraban su confianza en la dificultad como factor estético, se advierten dos tendencias estilísticas distintas que podrían justificar, aún, las denominaciones de conceptismo y culteranismo si nos olvidamos de falsos enfrentamientos y falsas escuelas y aceptamos que un mismo poeta puede escribir en los distintos estilos derivados de esas dos tendencias. Así lo sostenía Alexander A. Parker porque, a su juicio, aunque “el procedimiento metafórico, que se reconoce ser idéntico en los dos estilos, es lo genérico” lo cierto es que cada uno de esos estilos dispone de unos rasgos específicos (Parker, 1952: 346). Santos Alonso entró más en detalles y explicó que los cultistas o culteranos “son difíciles, generalmente, en la estructura superficial del lenguaje mediante amplificaciones sintácticas, como la perífrasis, un uso más acentuado que el de los conceptistas del hipérbaton, de los cultismos y de las alusiones mitológicas”, mientras que los conceptistas “son difíciles por su concisión sintáctica, que se corresponde con la amplificación o intensificación semántica de múltiples significados en las palabras, bien sean irónicos o satíricos, bien sean graves o pesimistas” (1984: 46-47). Como se ve, los rasgos culteranos tienen que ver sobre todo con la erudición, y los conceptistas remiten más bien al dominio de figuras retóricas relacionadas con juegos de palabras (dialogía o silepsis, poliptoton, paronomasia, equívoco, retruécano, calambur...) o con combinaciones contradictorias (antítesis, oxímoron, paradoja...) y gracias a las cuales el poeta demostraba, como vio Baltasar Gracián, su agudeza y arte de ingenio.

Resulta muy tentador recordar todas estas cuestiones cuando se lee la obra de Julián Ríos, autor que, como pasaba con los poetas áureos, escribe pensando en un lector cómplice, alguien capaz de moverse interpretativamente con la suficiente eficacia como para captar el sentido de las alusiones eruditas y la

gracia de los juegos conceptistas que asoman una y otra vez en sus textos. *Casa Ulises* es, en este sentido, una obra emblemática, pues muestra una vez más (desde *Larva* esto ya había quedado claro) que los ingeniosos juegos verbales de corte conceptista son una seña de identidad del estilo de Julián Ríos, heredada tanto de la tradición literaria española como de su admiración por la obra de James Joyce, y que el escritor sabe encontrar caminos interesantes para ficcionalizar la erudición que quiere esparcir en su obra. Por supuesto, es la voluntad de experimentación vanguardista la que anima todo su proyecto creativo, pero la conexión con el pasado de la tradición literaria para lograr su renovación es un gesto que ha dado grandes resultados en numerosas ocasiones y el caso de Julián Ríos es una buena prueba de ello. Él mismo afirmaba en una entrevista: “Hay momentos en que es el pasado el que salva el futuro de la literatura” (Hidalgo, 2018: 25).

Encapsular el estilo conceptista en los límites del siglo XVII no resultaría nada acertado, y no solo porque, como ya explicó Antonio Vilanova, el conceptismo “no existe como verdadera escuela ni es designado jamás con este nombre por los escritores españoles de la época” (1953: 657), sino también porque los recursos conceptistas pueden rastrearse fácilmente en distintas épocas. Son muy frecuentes, por ejemplo, en la poesía de cancionero del siglo XV, e incluso a veces se los ha hecho responsables de la frivolidad que caracteriza a parte de esta poesía, una frivolidad que contrastaba, como destacó Juan Boscán en su momento, con la autenticidad de la poesía petrarquista. Pero lo interesante es que el gusto por los juegos conceptistas se mantiene como una constante en la tradición literaria española y, aunque se los pueda ver a veces como un gesto frívolo, lo cierto es que no dejan de apuntar a un gran dominio del lenguaje por parte de quien quiere explotar a fondo todas sus posibilidades expresivas. El caso de Julián Ríos es un ejemplo paradigmático al respecto. Regresar a las técnicas conceptistas en el contexto en el que lo hizo este escritor con la publicación de *Larva* —“bocanada de luz fresca en medio de las tinieblas”, la considera Stéphane Pagès (2018: 28)— era una forma de renovar una lengua que había servido para conformar la mentalidad dominante en una España franquista atrasada y mezquina, de modo que el escritor no solo se sumaba a la renovación literaria que habían iniciado autores como Luis Martín Santos o Juan Goytisolo, sino que realizaba con su obra también un gesto político. En este sentido, acierta de lleno Juan Francisco Ferré al afirmar que con una novela como *Larva* “la libertad de expresión se transformaba en expresión de libertad” (2018: 32). Es más: igual que los poetas petrarquistas españoles de los siglos XVI y XVII trabajaron por el artificio de la lengua para dignificarla en un momento en que las lenguas vulgares estaban totalmente eclipsadas por el latín, Julián Ríos se ocupó de enriquecer la lengua de su época introduciendo en ella esa realidad polifónica de la sociedad que celebraba Mijail Bajtin en la novela dialógica. De este modo, jergas, expresiones lingüísticas generacionales, extranjerismos, mezclas de lenguaje culto y lenguaje popular, etc. se abren paso en su obra como señal de una apertura hacia la modernidad cosmopolita. El resultado es, como vio Stéphane Pagès, “una escritura abierta a múltiples idiomas (japonés, sueco...), con préstamos y juegos de palabras translingüísticos [...], un discurso trufado de referencias transgénéricas y universales y un signo polirreferencial sin verdadera fijación semántica desde el punto de vista lingüístico (2018: 28).

Como vemos, la originalidad de la obra de Julián Ríos es fruto de una experimentación que a menudo regresa al pasado para abrir nuevos caminos, y no es extraño entonces que el escritor afirme: “vengo de una tradición central de la literatura” (Hidalgo, 2018: 23). En *Casa Ulises*, hay una parte de esa tradición central especialmente notoria, la que remite tanto a los recursos y a la voluntad lúdica del conceptismo como al lucimiento erudito del culteranismo, pero vaya por delante que lo que aquí se pretende afirmar no es que Julián Ríos actúe como un poeta áureo, sino que su manera de proceder podría presentarse metafóricamente como una confluencia del estilo conceptista y del estilo culterano. De entrada, la erudición poética en la que se basaba buena parte de la poesía áurea y que destacaba por su nivel de exigencia recuerda el *modus operandi* seguido por Julián Ríos en *Casas Ulises*, incluso por el papel central que, por razones obvias, juega allí la mitología. Por ejemplo, en un momento determinado interesa aclarar una alusión a la figura de Pirro y encontramos esta explicación:

Pirro, rey de Epiro, el de la famosa victoria pírrica, que también se podría aplicar por su elevado costo a los combates de Stephen; pero también alude secundariamente al hijo de Aquiles de sobrenombre Pirro, del que Néstor refiere en la *Odisea* su feliz regreso de Troya (2003: 38).

En realidad, el despliegue de erudición es característico en la obra de Julián Ríos ya desde *Larva*, que ha sido considerada por Juan Francisco Ferré “la primera novela *cibernética* de la literatura española, por la gran cantidad de información que almacena para el cerebro de sus usuarios, y también la primera novela activa e interactiva, por el alto nivel de participación y colaboración que exige de estos [...]” (2018: 32). Gran cantidad de información y rechazo de cualquier lectura pasiva se encuentran también en *Casa Ulises*, pero en este caso existe un pretexto para la divulgación de conocimiento erudito y viene dado por el planteamiento mismo de la obra. Julián Ríos imagina un museo en el que se celebra una exposición dedicada a *Los trabajos y los días de James Joyce* (así se titula la detallada cronología ubicada en una de las antesalas) y en este contexto hace que una serie de personajes vayan comentando el *Ulises*. Así, a través de las distintas salas del museo se van comentando los dieciocho episodios de la gran novela de Joyce, y el grupo de visitantes principal, guiado por un Cicerone que va enriqueciendo la visita con sus conocimientos, se adentra en una auténtica aventura interpretativa.

Desde la fenomenología de la lectura, Wolfgang Iser concebía el acto de leer como un viaje que requiere constantes reajustes y que conduce hasta un significado que depende de la interacción entre texto y lector. Los lectores, aseguraba este representante de la estética de la recepción, adoptan un punto de vista errante durante el proceso de la lectura, recorren el texto y van negociando con él un sentido durante el recorrido. En *Casa Ulises* esto queda muy claro, pues la metáfora del museo (la novela como un museo por el que los visitantes-lectores van paseándose) permite ofrecer un interesante recorrido colectivo por el *Ulises* en busca de un significado para los muchos enigmas que plantea la obra. El Cicerone guía a un grupo que está formado por el narrador, de quien ni siquiera conocemos el nombre, por un misterioso hombre que lleva consigo y no deja de consultar un ordenador portátil Macintosh (claro gesto intertextual), por el profesor Ludovico Jones y por tres lectores (un lector maduro, una lectora joven y un lector viejo) que sienten una auténtica devoción por el *Ulises* y a los que el narrador decide llamar,

simplemente, lectores A, B y C. Este planteamiento otorga una dimensión ficticia a un texto originalmente pensado para una edición ilustrada del *Ulises* publicada por Círculo de Lectores en 1991. Las palabras de Julián Ríos acompañaban entonces a las ilustraciones del pintor Eduardo Arroyo y se convertían en un conjunto de anotaciones a la novela de Joyce. Ya sin ilustraciones, lo que queda es una magnífica y original guía de lectura del *Ulises*, con muchas claves para entender bien una obra tan compleja.

El marco ficcional, por otra parte, convierte *Casa Ulises* en una especie de “novela de una novela”, como la definió su autor (2003: 269). Estamos, por lo tanto, ante un texto híbrido, situado entre la ficción novelesca y el ensayo (el propio Ríos lo llamó “libro de crítica-ficción”), y en este sentido *Casa Ulises* avanza una tendencia cada vez más seguida en la narrativa española del siglo XXI, que consiste en hacer que las obras estén de algún modo atravesadas por la teoría y la crítica literarias. No es, desde luego, una tendencia nueva porque existen antecedentes muy conocidos, empezando por el *Quijote* y siguiendo con novelas como el *Tristram Shandy* de Sterne y otras obras con maniobras narrativas muy originales y con brillantes juegos metaficcionales, pero hay que reconocer que el gran despliegue de la teoría y la crítica literarias que se ha producido a lo largo del siglo XX y lo que llevamos del siglo XXI hace que esta opción creativa cuente con una cantera más rica que nunca de la que extraer material teórico-crítico. En el caso concreto de *Casa Ulises*, ese material procede de las muchas lecturas que sin duda Julián Ríos ha hecho de la bibliografía especializada sobre el *Ulises* y también de su propio talento como crítico literario, pero no podemos olvidar que todo ese conocimiento es vehiculado a través de un contexto ficticio, el del museo transitado por un grupo de visitantes, y ahí es donde Julián Ríos entra en un terreno resbaladizo que conviene analizar.

Recordemos que incorporar en una obra literaria información especializada sobre algún tema con la intención de que el lector sienta que, además de entretenerse, está aprendiendo cosas, es una maniobra muy habitual en los denominados *best-sellers*, obras que, por mucho que arrasen en el mercado, no suelen tener una gran reputación dentro del campo literario. En *Cómo escribir un bestseller*, ya Albert Zuckerman se refería a esta cuestión:

Esa cantidad de información, unida a una buena historia, permiten que la lectura se convierta en una experiencia de aprendizaje, y la mayoría de los lectores son personas a las que les gusta, en efecto, aprender (1996: 35).

En un *best-seller*, los contenidos de cierto nivel erudito suelen introducirse a través de largas digresiones que son a veces auténticas excursiones de las que a menudo se regresa a la ficción con un gesto forzado. Otras veces se opta por el diálogo entre personajes, seguramente buscando una mayor espontaneidad. Siempre hay alguien que sabe más que el resto y puede dar las explicaciones oportunas si la ocasión lo requiere. Basta con que se le pregunte por algo para que el experto se recree en la respuesta y su intervención se alargue hasta convertirse casi en una conferencia, lo que hace que el diálogo resulte bastante artificial. En este sentido, siempre es oportuno recordar lo que escribía Umberto Eco en *Lector in fabula*:

[...] un texto es un mecanismo perezoso (o económico) que vive de la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él y sólo en casos de extrema pedantería, de extrema preocupación didáctica o de extrema represión el texto se complica con redundancias y especificaciones ulteriores (hasta el extremo de violar las reglas normales de conversación) (1993: 76).

Quizás no pedantería ni represión, pero sí “extrema preocupación didáctica” se detecta a menudo en los *best-sellers*, sobre todo cuando se sacrifican “las reglas normales de conversación” y se opta por incluir diálogos sin auténtica interacción y con los que queda muy mal disimulada la voluntad informativa dominante. Una alternativa al recurso del especialista que va dando explicaciones a medida que se le hacen preguntas consiste en hacer que la información especializada se reparta entre los distintos interlocutores del diálogo, algo que sin duda aporta mayor naturalidad pero que tampoco acaba de cuajar en una conversación verdaderamente fluida y espontánea. Superventas como Tom Clancy, Ken Follet, Robin Cook, Noah Gordon, John Grisham, Michael Crichton, Arthur Golden, o incluso Umberto Eco, han seguido estos caminos en sus obras y por eso mucha gente, después de leerlas, tiene la sensación gratificante de haber adquirido conocimientos sobre medicina, o sobre estrategias de guerra submarina, o sobre la construcción de catedrales, o sobre la cultura japonesa, o sobre el genoma de los dinosaurios, o sobre las diferencias entre las distintas formas de herejía que existían en la Edad Media.

Y el caso es que también Julián Ríos usa esos procedimientos en *Casa Ulises*. Salvo el misterioso hombre del Macintosh, que se mantiene en el museo “sin decir esta boca es mía” (2003: 1), los demás personajes no dejan de hablar sobre el *Ulises*, y tienen mucho que decir porque, o bien poseen un conocimiento especializado sobre la novela, como pasa con el Cicerone o el profesor Jones, o bien son auténticos fans de Joyce, como queda claro con los lectores A, B y C. Ya en la primera antesala del museo, estos tres lectores son capaces de mantener delante del cuadro *Joyce contemplando el busto de Homero* una conversación de estas características:

—Su magma cómico —dijo A— o *caosmicómico*. Por otro lado, Joyce iba a ordenar de modo personal en un día de Dublín los veinticuatro libros de la *Odissea*.

C asintió y apuntaba, con la pipa hacia la figura de Joyce en el cuadro:

—Está claro que Joyce no pretendía volvernos a contar la historia mítica de Homero, ni repetirla más o menos paródicamente como farsa, sino que la usó con fines muy particulares (tan particulares, que a veces son casi privados), sin sujetarse siempre a su diseño y fue tomando de ella lo que creía necesitar en cada momento, durante los ocho años de composición de su magna obra.

—El esquema somero —dijo A— era también una forma de aludir a una experiencia compartida...

—Sobre todo en aquella época —masculló C mordiendo su pipa— en que los estudios y lectura de los clásicos estaban más en boga.

—Sí —dijo A—, y era una forma de referirse además a la secreta unidad de la literatura, a través de las épocas y las culturas. Como si Joyce nos quisiera indicar sus señas: al mito me remito. (2003: 4).

Como vemos, esta no es una conversación que esté al alcance de cualquiera. Y es que hay que entender que, sumados, los comentarios de esos tres lectores representan el ABC del *Ulises*, los conocimientos imprescindibles que hay que tener sobre una novela verdaderamente compleja. Hablar con tanta seguridad de la *intentio auctoris* en este caso requiere estar muy al día de lo que los investigadores han explicado sobre la configuración del *Ulises*, igual que referirse “a la secreta unidad

de la literatura, a través de las épocas y las culturas” es una manera de invocar la visión sincrónica que T.S.Eliot tenía de la tradición literaria, como si las obras tuvieran una existencia simultánea y en el momento de la creación el autor pudiera tenerlas allí delante como referentes para dialogar con ellas. El juego de palabras con el que remata su intervención el lector A (“al mito me remito”) muestra, por otra parte, cómo Julián Ríos sabe combinar el despliegue de erudición con calculadas dosis de conceptismo, detalle que será clave, como enseguida veremos, para la dimensión más puramente creativa de esta obra.

El diálogo entre varios interlocutores es el recurso más habitual para la divulgación de conocimientos en *Casa Ulises*, pero encontramos también algún pasaje con largas intervenciones a cargo de un solo personaje, al que solo de vez en cuando los demás van interrumpiendo para hacerle alguna pregunta o para matizar alguno de sus comentarios y, sobre todo, para que el texto gane en agilidad y no se parezca demasiado a lo que podría haber sido desde el principio: un ensayo sobre el *Ulises*. Al decidir el camino híbrido de la novela-ensayo o la crítica-ficción, Julián Ríos tiene que ocuparse de que la información erudita encaje bien en un contexto ficticio y de ahí que reparta juego entre los distintos personajes, para que entre todos acaben diciendo lo que habría dicho él solo si hubiera decidido escribir un libro de crítica literaria. Cuando el Cicerone resume el contenido de los dieciocho episodios del *Ulises*, por ejemplo, interviene en solitario, pero los otros personajes se las ingenian para ayudarlo a completar la información, como vemos en el momento en que explica la situación de Telémaco. En seguida la lectora B pregunta: “¿Qué edad tenía entonces Telémaco?”, y no es el Cicerone, sino otro de los lectores quien contesta: “Nació poco antes de la Guerra de Troya —dijo C—. Unos veinte años” (2003: 6).

Poco después, el Cicerone resume la estancia de Ulises y sus compañeros en el país de los lotófagos, y al asomar el loto que hace perder la memoria, el profesor Jones aporta más información especializada:

—El loto de la *Odisea* es probablemente un arbusto de la especie *Ziziphus lotus* —dijo el profesor Jones—, que servía para hacer una bebida fermentada (p.9).

En ocasiones, la intervención de otros personajes para completar lo que explica el Cicerone deriva en una lección breve de conceptos básicos de crítica literaria, como vemos en este pasaje:

—Por su fuerza narrativa y hasta sentido de la intriga —dijo C— el poema homérico ha merecido justamente ser llamado la primera novela.

—Y llama la atención también su modernidad —dijo A—. Por ejemplo, en la utilización de las líneas de acción paralelas y del *flashback*.

—Y de lo que ha dado en llamarse en francés “puesta en abismo” —dijo C—, el relato dentro del relato, como cuando Ulises, en la corte de los feacios, oye emocionado su propia historia cantada por el aedo Demódoco (2003: 14).

En momentos como este, nos damos cuenta de que Julián Ríos, movido por una intención didáctica, está buscando caminos que resulten amenos para divulgar los conocimientos que quiere divulgar, y es entonces cuando más se acerca a las técnicas utilizadas por tantos y tantos autores de *best-sellers*, que siguen confiando en la clásica fórmula de “instruir deleitando” (el *aut delectare aut prodesse* horaciano). Existe, sin embargo, una diferencia notable entre la forma de trabajar de Julián Ríos y la de los autores superventas, pues estos saben que, para arrasar en el mercado editorial, tienen

que rebajar al máximo el nivel de exigencia y apostar por una cierta superficialidad a la hora de divulgar conocimientos, mientras que Julián Ríos se adentra en una novela de gran complejidad y ofrece algunas claves interpretativas para facilitar su comprensión, pero sin sentirse obligado a hacer concesiones al gran público. Lo que Ríos quiere es mostrar de qué manera logró Joyce “hacer trizas las reglas de la apollada novela realista” (2003: 15) y sabe que esto no puede hacerse sin plantear cuestiones de una cierta densidad. Esta intervención del profesor Jones, por ejemplo, lo deja muy claro:

—Al distribuir por la novela diferentes órganos humanos —terció el profesor Jones—, a cada capítulo el suyo, Joyce estaba ofreciendo el *disiecti membra poetae*, los distintos miembros que habría de unir el lector-Isis en comunión con el autor; éste es mi *corpus*, viene a decir la novela, un cuerpo místico y a la vez cuerpo mítico, como el de HCE de *Finnegans Wake* (2003: 16-17).

Quien no conozca la metáfora del cuerpo místico ni sepa quién es el protagonista de *Finnegans Wake* no va a encontrarse después de los comentarios del profesor una aclaración parentética o una nota a pie de página que le facilite el camino, como probablemente ocurriría en un *best-seller*, pues insisto en que el marco ficcional no hace que *Casas Ulises* se plantee como una obra al alcance de cualquiera, sino como una amena guía de lectura sobre una novela que muy pocos pueden leer y entender por sí solos, lo que explica por qué a tantos les cuesta dar el primer paso. Parece una perogrullada, pero es importante resaltar que Julián Ríos escribe *Casa Ulises* para lectores que quieren leer el *Ulises* o están al menos interesados en la novela, y este dato ya sitúa en un contexto muy especial el planteamiento del proyecto, pues va dirigido a gente a la que se le presupone ya una cierta competencia literaria, y no a un público de masas que obligaría a ajustar el contenido para nivelarlo a un término medio difícil de precisar pero que aseguraría el máximo alcance. En este sentido, el propósito didáctico de *Casas Ulises* y el de muchos *best-sellers* no tiene nada que ver. De hecho, Javier Cercas se apoyó en unos comentarios de César Aira para marcar una diferencia que puede resultarnos muy oportuna en este contexto:

César Aira observaba hace poco que los *best-sellers* son de extraordinaria utilidad, pues permiten detectar una de las diferencias esenciales entre la verdadera literatura y lo que no lo es: mientras que los *best-sellers* suelen enseñar cosas, la verdadera literatura no suele enseñar nada, salvo la propia literatura. En efecto: si uno lee —digamos— *El nombre de la rosa*, lo más probable es que aprenda alguna cosa de la cultura de la Edad Media, y con un poco de suerte hasta su algo de latín; pero si uno lee — digamos— *La metamorfosis*, ya puede darse de cabezadas contra el libro que no va a aprender nada de nada, salvo la chifladura de que cualquier día de éstos puede despertar convertido en un monstruoso insecto (Cercas, 2006: 116).

Si algo quiere enseñarse en *Casa Ulises* es, desde luego, literatura, y de la mejor que hayamos conocido jamás, así que no podemos confundir el gesto altruista que hace Julián Ríos al poner sus conocimientos sobre el *Ulises* al servicio de los lectores interesados en esta novela con una maniobra estratégica que muchos autores utilizan para lograr el mayor éxito de ventas posible. Fijémonos, por ejemplo, en la manera que tiene Julián Ríos de destacar un aspecto tan importante del *Ulises* como es su elevada dosis de naturalismo. Ya señaló Edmund Wilson que, con el *Ulises*, Joyce había explotado “como ningún otro escritor pudo antes siquiera imaginar, las fuentes del simbolismo y del naturalismo” (1996: 205). La herencia simbolista se deja ver sobre todo por la gran indeterminación semántica que

se instala en la novela y por cómo la denotación clara y directa queda sustituida por la sugerencia y la evocación para comunicar al estilo de la música. Esta opción hace que el texto se vuelva a menudo enigmático, con correspondencias simbólicas difíciles de captar y alusiones cifradas que devienen auténticos misterios. Sin embargo, la obra no pierde su capacidad seductora, con lo cual queda claro que fascinación y significación no están obligatoriamente vinculadas, como señaló hace ya tiempo Hugo Friedrich al comentar la esencia del simbolismo en su *Estructura de la lírica moderna*.

Y respecto al naturalismo, recordemos que tanto en la poética de la novela realista como en la de la novela naturalista, aunque se plantee la imitación de la realidad lo cierto es, seguramente por una herencia del principio del *decoro* del clasicismo, hay siempre una selección previa de lo que puede ser imitado y de lo que sería indecoroso imitar por considerarse desagradable o porque resulta insignificante. En el *Ulises*, esta idea de que solo lo decoroso y lo esencial puede ser introducido en una obra literaria cambia radicalmente, pues para Joyce también lo no esencial, lo insignificante, incluso cualquier estupidez de la vida cotidiana, tiene derecho a convertirse en materia narrativa y hasta puede reclamar el centro de atención. Pensando en esta cuestión, escribió Umberto Eco: “[...] en la novela ya no ocurren grandes cosas importantes, sino que ocurren todas las pequeñas cosas, sin vínculo mutuo, en el flujo incoherente de su sobrevenir” (2011: 79).

En realidad, al permitirse un vagabundeo arbitrario por detalles insignificantes Joyce estaba siguiendo el camino que, como vio Jacques Rancière, habían abierto ya algunos grandes autores del siglo XIX (2015: 22-25). Eliminando la separación entre lo ordinario y lo extraordinario, autores como Flaubert lograban que los detalles superfluos sobre los que situaban su foco de atención adquirieran a menudo una dimensión simbólica, que es lo que ocurre exactamente en el *Ulises*, y de ahí que dijera Harry Levin que “en la forma en que Joyce trata los detalles está el eslabón efectivo entre el naturalismo y el simbolismo” (1959: 78). En cualquier caso, para algunos críticos recrearse en detalles insignificantes e incluso indecorosos hizo que Joyce pecara de un exceso de naturalismo, y Julián Ríos introduce esta dimensión del *Ulises* a través de algunos cruces de comentarios entre los lectores A, B y C. Lo advertimos primero en este pasaje que se inicia con un juego de palabras:

Ulises es un verdadero laberinto de excreta —dijo A—. Las excreciones se acumulan y no se ocultan a lo largo de sus páginas. Los personajes defecan, orinan, escupen, como cualquier ser humano.

Quizá eso —observó C— hizo fruncir el ceño y la nariz a algunos lectores delicados como, por ejemplo, a Virginia Woolf (2003: 53).

Más tarde los mismos personajes vuelen a tratar este tema con mínimas variaciones. Incluso regresa la alusión a la poca gracia que le hicieron a Virginia Woolf los aspectos más naturalistas de la novela, algo, por cierto, que también le pasaba a Nabokov, pues no le parecía normal que alguien pudiera recrearse “constantemente” (esto es lo que de verdad le molestaba) en detalles fisiológicos que podían resultar repugnantes (1997: 411). Con estas palabras insisten en esta cuestión los lectores A, B y C:

Las funciones corporales se realizan con toda naturalidad en el *Ulises* —dijo C—, se orina y se defeca como en la vida misma, lo cual repugnó a ciertos espíritus sensibles, como Virginia Woolf, e hizo hablar a

muchos de la obsesión cloacal de Joyce, para utilizar una expresión de H.G.Wells retomada en el *Ulises* mismo.

Es cierto —observó A— que en *Ulises* se caga, se mea sin remilgos y hasta más de uno se masturba sin turbarse; pero nunca se jode en sus páginas.

Sólo las palabras hacen el amor en la página —y B hizo un giño pícaro. (2003: 69-70).

Como vemos, Julián Ríos no solo quiere destacar que la parodia épica de Joyce, al no excluir ni siquiera lo más indecoroso, “da grandeza a las cosas pequeñas” (Levin, 1959: 113), sino que quiere informar sobre esta y otras cuestiones de manera sugerente, sin necesidad de contarlo todo, para que sea el lector quien reflexione por cuenta propia sobre la importancia de lo que se ha comentado. “Sólo las palabras hacen el amor en la página” es, desde luego, una frase para la reflexión.

Nabokov se reía en su *Curso de literatura europea* de los lectores de *best-sellers* que creían que la lectura de este tipo de obras contribuiría a ampliar sus conocimientos históricos y de cultura general sin necesidad de acudir a libros eruditos y tenía toda la razón, pues la verdadera conquista del conocimiento tiene que ver con una rigurosa transmisión y adquisición del saber y está ligada siempre a un considerable esfuerzo personal. Julián Ríos lo sabe bien y por eso no plantea *Casa Ulises* como un atajo para ahorrarnos la lectura del *Ulises*, sino justo lo contrario: nos está animando a leer la novela armados con un arsenal de conocimientos que nos permitirá recorrerla con mayor provecho. Lo suyo es una invitación a penetrar en esa densísima selva que es el *Ulises* equipados con las herramientas necesarias para poder desbrozarla y avanzar por ella. El hecho de que decida vehicular sus conocimientos sobre la novela a través de esa ficción de la visita al museo le hace asumir riesgos evidentes porque, sencillamente, ficción no es documentación y hay que saber incorporar con naturalidad el conocimiento especializado sobre el *Ulises* para evitar que chirríe dentro de la obra y esta “novela de una novela” acabe perdiendo su dimensión novelesca. De hecho, ya advertía de esto Albert Zuckerman hace mucho tiempo:

La información de fondo derivada del conocimiento personal o de la investigación es claramente valiosa y, en algunos libros, vital, pero si no la insertas cuidadosamente en el tejido de la historia también puede suponer un peso muerto en el libro (1996: 42).

La advertencia de Zuckerman iba dirigida a quienes querían escribir una novela que obtuviera un gran éxito comercial y no es este, desde luego, el caso de Julián Ríos, pero es evidente que al escribir *Casa Ulises* el autor tuvo que plantearse este tipo de problemas. Ahora bien, no podemos olvidar que su propósito no fue escribir una novela *tout court*, para lo cual habría tenido que potenciar y desarrollar más el marco ficcional y vigilar que no quedara eclipsado por la información especializada, sino una obra de crítica-ficción, y este género híbrido obliga a buscar un equilibrio entre las dos dimensiones que entran en juego. La prueba de que le preocupaba ese equilibrio es que Julián Ríos no suele apostar por largas digresiones con una sobrecarga de información, sino, como hemos visto ya, por ágiles diálogos que confieren dinamismo a la acción, aunque se trate de una acción puramente verbal. En ocasiones, varía el procedimiento y hace que el personaje encargado de comentar algún aspecto del *Ulises* hable a través de la voz del narrador, lo que permite reforzar el contexto ficcional de la obra, como advertimos en este fragmento:

Silencio, pidió alguien, y el Cicerone siguió de largo por la sala blanca y dorada explicándonos las características de esas fortificaciones panzudas como cubas, las torres Martello, de unos doce metros de altura y con muros de piedra de dos metros y medio de espesor, sembradas por los ingleses alrededor de Dublín y a lo largo de las costas de Irlanda para defenderlas de una posible invasión napoleónica en apoyo de los rebeldes independentistas. La torre Martello de Sandycove, aseguraba el Cicerone, tenía un siglo y la orden de construcción se dio el 16 de junio, exactamente el 16 de junio de 1804 (2003: 22).

Este procedimiento que consiste en hacer que sea el narrador quien explique lo que dice otro personaje y no tengamos así la sensación de estar escuchando una conferencia es usado con bastante frecuencia en *Casa Ulises*. Lo volvemos a encontrar, por ejemplo, cuando Julián Ríos quiere explicar que la visión de la historia que asoma en el capítulo de la *Telemaquia* no se corresponde tanto con las ideas de Giambattista Vico como con las de Giordano Bruno y las de William Blake. Los detalles eruditos corren a cuenta del profesor Jones, pero es el narrador quien habla, y además intervienen también la lectora B y el lector A, con lo que se logra evitar la pesadez de un largo soliloquio.

Usar este tipo de recursos es especialmente necesario cuando la información que se ofrece tiene un elevado nivel técnico y puede resultar un cuerpo demasiado extraño en medio de la ficción. Si se la sitúa en plena interacción, con varios personajes comentando algo, queda mejor integrada, como vemos cuando, después de una intervención del Cicerone y de un comentario del lector C, el profesor Jones explica:

Además de un leitmotiv del *Ulises*, la palabra *paralaje* define su relativismo en el juego narrativo de los puntos de vista —dijo el profesor Jones— porque el paralaje en astronomía indica las diferencias entre las posiciones aparentes de un astro según los puntos de vista distintos desde donde es observado (2003: 117).

Otra de las ventajas del contexto ficcional en clave de diálogo es que permite que entren en juego distintas perspectivas y así el autor puede sortear algún que otro peligro sin tener que renunciar a un cierto flirteo con él. Es lo que vemos, por ejemplo, en los momentos en que Julián Ríos quiere vincular algunos aspectos del *Ulises* con la vida de Joyce, pero sabe que tiene que ir con cuidado para no caer en los abusos de la crítica biográfica. Gracias a que dispone de varios personajes para decir lo que le interesa, encuentra una hábil solución, que consiste en hacer que sean los personajes mismos quienes se vayan corrigiendo, matizando, puliendo entre ellos. En este pasaje tenemos un claro ejemplo:

Aparte de los paralelismos con la *Odisea* y otras obras literarias como *Hamlet* o incluso *Fausto* —dijo C—, existen en *Ulises* abundantes paralelismos autobiográficos, transposiciones literarias de una serie de experiencias del autor.

¿Sostienes que tenemos que leer el *Ulises* con la biografía de Joyce al lado? —se alarmó B.

Indudablemente, jovencita —intervino rotundo el profesor Jones—. Vida y obra se interpenetran doblemente en el Gran Dublín. Él mantuvo, hiperbólicamente sin duda, que no tenía imaginación. Le bastaba con encomendarse a la madre de las Musas y recordar...

Y trasponer —dijo A—, porque las líneas de la vida y las de la obra no son exactamente las mismas.

Pero hay que leer el palimpsesto —dijo el profesor Jones—, aunque sea en pali...

Pálido juego —saltó B—. Sigo prefiriendo la clase del profesor Nabokov, que en su introducción al *Ulises* despachó la vida de Joyce en menos de tres líneas. (2003: 25-26).

Como vemos, abrir un debate entre varios personajes permite afirmar que Joyce establece paralelismos entre su vida y el *Ulises* y al mismo tiempo matizar que lo que en realidad se produce es

una transposición literaria e incluso terminar restándole importancia a la biografía del autor como fuente para interpretar su obra. De este modo, van quedando caracterizados los distintos personajes y quedan claros sus posicionamientos. Luego ya no desentona en absoluto ver que el profesor Jones, amante de la crítica biográfica a lo Sainte-Beuve, va recordando en sus intervenciones ciertos aspectos de la vida de Joyce que, en su opinión, el autor incorporó “más o menos alterados en el *Ulises*” (2003: 59). En esta línea se sitúa, por ejemplo, este comentario suyo: “Hay ciertos parecidos entre Stephen y Leopold Bloom, no en vano son ambos proyecciones respectivamente del Joyce joven y maduro” (2003: 63). Y como el lector B no está muy de acuerdo con la práctica crítica que consiste en usar las vivencias de los autores para iluminar sus obras, en cuanto encuentra la ocasión no deja de protestar: “Basta. George Russell le dijo a Stephen con muy buen sentido que no tiene objeto husmear en la vida de los grandes escritores, sino que es mejor hacerlo en sus obras” (2003: 130).

Hasta aquí hemos visto sobre todo cómo gestiona Julián Ríos en *Casa Ulises* la incorporación de material erudito; es decir, siguiendo con nuestra metáfora, la parte que podríamos vincular al estilo culterano. Quienes escribían en este estilo remitían desde sus versos una y otra vez a la tradición literaria y, a través de ella, a un saber enciclopédico que era necesario poseer si se quería interpretar adecuadamente lo escrito. Con una perífrasis podían estar apuntando a una secuencia concreta de algún mito conocido, o a algún aspecto de la filosofía neoplatónica, o a la característica de algún animal de acuerdo con las descripciones de los bestiarios medievales. Aunque los referentes cambian (salvo en el caso de la mitología), también Julián Ríos muestra una gran erudición poética y enciclopédica en las páginas de *Casas Ulises* y, como hemos podido comprobar, la va diseminando hábilmente entre las distintas voces de los personajes. El despliegue de erudición está más que justificado teniendo en cuenta que estamos ante una obra que habla de otra en la que la riqueza del material utilizado es sorprendente, por no hablar de las referencias enigmáticas, alusiones cifradas y bromas privadas que contiene. No es extraño, desde luego, que Edmund Wilson considerara el *Ulises* como una novela demasiado elaborada y dijera: “dudo de que haya una memoria humana capaz de responder, en una primera lectura, a los requerimientos del *Ulysses*” (1996: 211). El propio Joyce llegó a asegurar que había metido en su novela tantos enigmas y rompecabezas que iba a tener bien ocupados a los críticos y profesores durante siglos discutiendo sobre lo que significaba cada pasaje, y sentía que gracias a eso se había asegurado la inmortalidad.

Casa Ulises es, en este sentido, la contribución personal de Julián Ríos a la inmortalidad de Joyce. Ahora bien, obviamente la dimensión erudita del libro no puede ser fruto de la creatividad, sino del estudio de bibliografía especializada y de la lectura personal, atenta y minuciosa (auténtica *close reading*) que del *Ulises* hace Julián Ríos. La creatividad, entonces, se concentra en la mínima dosis de ficcionalidad que contiene el libro y, especialmente, en los juegos de palabras tan logrados que aparecen esparcidos por sus páginas y en las ingeniosas cadenas de asociaciones que van estableciéndose y conviven en franca armonía con las bromas sutiles y otros gestos lúdicos que hacen que el humor quede continuamente invocado durante la lectura. Ahí es donde entra en juego, pues, la

otra línea estilística que recuerda a la poesía de la Edad de Oro, la línea conceptista. Contar (apoyándose en bestiarios medievales, por cierto) que la pantera era vista al principio como un animal manso y luego se convirtió en símbolo de la hipocresía y de la maldad y que, por tanto, se pasó “del panteísmo al panterismo...” (2003: 28), o explicar que Leopold Bloom viste “de punta en negro” para asistir “dignamente al entierro de Dignam” (2003: 67), o decir que el Mar Muerto “se hizo camposanto” (2003: 79), o considerar que se está asistiendo a un “entierro de mala muerte” (2003: 83), o llamar a Joyce “músico de la lengua” e insinuar enseguida que el *Ulises* es un “solo de anglosaxofón” (2003: 118), son ejemplos claros de un derroche de ingenio por parte de Julián Ríos. Y lo mismo puede decirse de las asociaciones inesperadas que asoman continuamente en *Casa Ulises*. Cuando el lector C comenta, por ejemplo, que Bloom recuerda un día en que Molly miraba desde la ventana cómo se apareaban dos perros callejeros, Julián Ríos encuentra ya una oportunidad para establecer una rápida asociación: “También ella estaba en el séptimo cielo —dijo A—, y acto seguido se quedó embarazada de Rudy” (2003: 85).

Brillante es también el pasaje en el que se recuerda que Mulligan saca de un bolsillo de Stephen un pañuelo arrugado y sucio para limpiar su navaja y los lectores A y B se ponen al servicio de Julián Ríos para que pueda realizar un divertido juego intertextual:

—Mulligan se fijó enseguida en el color local —dijo A.
 Y B leyó:
 —El trapo de nariz del bardo. Un nuevo color artístico para nuestros poetas irlandeses: verde moco. Casi puedes sentirle el gusto, ¿no es cierto?
 —Verde moco que te quiero verde —muequeó burlón A—. El moco como concreción y excreción de la flema irlandesa... (2003: 34).

Y pasamos de Lorca a Juan Ramón Jiménez cuando, más adelante, se hace referencia a la ópera que se parece a una línea férrea (*The Rose of Castile*, que da paso, por paronomasia, a *rows of cast steel*: líneas de acero fundido) y Julián Ríos aprovecha para aludir veladamente al famoso dístico de *Piedra y cielo*: “No la toquéis más —dijo A—, que así es la Rosa de Castilla” (2003: 108).

Divertida es también la cadena de asociaciones que van tejiéndose a partir del paseo que hace Stephen por la playa de Sandymount mientras va recordando algunas cosas, como el sueño en el que le regalaban un melón en medio de una calle llena de prostitutas. Enseguida se nos dice que más tarde, en esa misma playa, Leopold Bloom “se entregará al placer solitario ante una Nausica dlinesa que le exhibe sus encantos más íntimos”. A continuación, sabemos que Stephen se sienta en una roca junto al mar y se pone a escribir, y entonces Julián Ríos remata el pasaje con estas palabras: “¿Stephen sobre el escollo más turbador?, para no dejar en *solitario* el vicio o “autoservicio” de su padre, digamos, putativo” (2003: 49-50).

En el haber de la creatividad, hay que contar también con las partes de *Casa Ulises* que están escritas siguiendo una *dispositio* que imita la parte del *Ulises* que se está comentando, como ocurre en el capítulo “Escila y Caribdis”, presentado en forma dramática y convirtiendo a los miembros del grupo de visitantes del museo en personajes de una comedia. Y lo mismo advertimos al final del capítulo titulado “Ítaca”, presentado en forma de preguntas y respuestas, siguiendo el estilo de los catecismos

parodiado por Joyce en el que se dice que fue su capítulo preferido de la novela (el diecisiete), y al que llamaba su “patito feo” (Valverde, 1990: 57). También el capítulo titulado “Penélope”, el último, sigue esta técnica imitativa, pues está escrito de corrido, como si se tratara de la representación de un flujo de conciencia, para adaptarse así a las características del monólogo final de Molly en el *Ulises*.

Para finalizar, me gustaría recordar que Borges empezó con estas palabras un artículo de 1914 publicado en la revista *Sur*: “Yo (como el resto del universo) no he leído el *Ulises*”. Provocaciones aparte, lo que Borges quería dar a entender es que la mejor manera de disfrutar del *Ulises* no es obligarse a leerlo cuanto antes y de cabo a rabo, sino degustarlo poco a poco, detenerse en ciertos pasajes, divertirse con los juegos de palabras y las asociaciones inesperadas, dejarse llevar por la musicalidad de las palabras, una musicalidad que no solo se aprecia en el original inglés porque los buenos traductores se esfuerzan también en lograrla. Edmund Wilson decía que Joyce, como Proust, “es más sinfónico que narrativo” (1996: 210), y ya hemos visto que para Julián Ríos el *Ulises* es un solo de anglosaxofón, de manera que los aspectos musicales de esta novela son una parte importantísima de su configuración. No he leído el *Ulises*, decía Borges, y enseguida añadía: “pero leo y releo con felicidad algunas escenas”. Es evidente que la intención del escritor argentino no era disuadir de una lectura completa del *Ulises*, sino evitar que esa lectura se sintiera como una obligación y se perdiera entonces de vista el placer del texto, por decirlo a la manera de Barthes. El recorrido literario que Julián Ríos propone por el *Ulises* logra mantener bien vivo ese placer y funciona como una invitación a leer y releer con felicidad varias escenas de la novela sin perder de vista el conjunto. La confluencia del estilo conceptista con la esencia erudita del culteranismo, metáfora aquí propuesta para describir la construcción de *Casa Ulises*, convierten a esta obra híbrida en el hilo de Ariadna ideal para poder recorrer con éxito ese “laberinto literario” que es para Julián Ríos el *Ulises* (2003: 270).

Se dice que cuando a Joyce le preguntaron “¿qué espera usted del lector?” él respondió algo así como: “Que me dedique la vida entera” (Valverde, 1990: 30). Por suerte, quien lea *Casa Ulises* contará con la ayuda de Julián Ríos y podrá sentirse algo aliviado porque tendrá que dedicarle menos tiempo a Joyce.

Bibliografía

- BLECUA, J.M. (1984): “Introducción a *Poesía de la Edad de Oro II. Barroco*, Castalia, Madrid.
- ECO, Umberto (1993): *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Lumen, Barcelona, 1979 (1ª ed.).
- ECO, Umberto (2011): *Las poéticas de Joyce*, Debolsillo, Barcelona, 1962 (1ª ed.).
- FERRÉ, Juan Francisco (2018): “La novela Ríos o la cuadratura del círculo vicioso de Babel”, *Quimera*, nº411, marzo de 2018, pp. 32-38.
- FRIEDRICH, Hugo (1959): *Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*, Seix Barral, Barcelona.

HIDALGO, Max y MARTÍN GIJÓN, Mario (2018): “Leer a Julián Ríos”, *Quimera*, nº411, marzo de 2018, pp. 13-15.

HIDALGO, Max (2018): “Fábulas del país de Jaula/El porvenir de la literatura”, *Quimera*, nº411, marzo de 2018, pp. 16-25.

LEVIN, Harry (1973): *James Joyce*, Fondo de Cultura Económica, México, 1941 (1ª ed.).

NABOKOV, Vladimir (1997): *Curso de literatura europea*, Ediciones B, Barcelona, 1980 (1ª ed.).

PAGÈS, Stéphane (2018): “Larva, agudeza y arte de novelar”, *Quimera*, nº411, marzo de 2018, pp. 26-28.

PARKER, Alexander A. (1952): “La agudeza en algunos sonetos de Quevedo. Contribución al estudio del conceptismo”, *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, III, pp. 1-16.

RANCIÈRE, Jacques (2015): *El hilo perdido. Ensayos sobre la ficción moderna*, Manantial, Buenos Aires, 2014 (1ª ed.)

RÍOS, Julián (2003): *Casa Ulises*, Seix Barral, Barcelona, 1991 (1ª ed.).

SANTOS ALONSO (1984): “Introducción” a *El Criticón* de Baltasar Gracián, Cátedra, Madrid.

VALVERDE, José María (1990): “Prólogo” a *Ulises*, Lumen, Barcelona, prólogo y traducción de J. M.ª Valverde, 1976 (1ª ed.).

VILANOVA, Antonio (1953): “Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII”, en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, vol. III, Guillermo Díaz Plaja (ed.), Barcelona, Barna, 1949 (1ª ed.).

VILANOVA, Antonio (1983): “Góngora y su defensa de la oscuridad como factor estético”, Homenaje a José Manuel Blecua, Gredos, Madrid, pp. 657-672.

VIÑAS, David (2009): *El enigma best-seller. Fenómenos extraños en el campo literario*, Ariel, Barcelona.

WILSON, Edmund (1996): *El castillo de Axel*, Destino, Barcelona, 1969 (1ª ed.).

ZUCKERMANN, Albert (1996): *Cómo escribir un bestseller. Las técnicas del éxito literario*, Grijalbo, Barcelona.