



**DUBLÍN Y MADRID: LA CIUDAD COMO TEMATIZACIÓN DISCURSIVA EN *ULYSSES* DE JAMES JOYCE Y *TIEMPO DE SILENCIO* DE LUIS MARTÍN-SANTOS**  
MARISOL MORALES LADRON

Ocurre con las ciudades lo que con los sueños: todo lo imaginable puede ser soñado, pero hasta el sueño más inesperado es un acertijo que esconde un deseo, o bien su inversa, un temor. Las ciudades, como los sueños, están construidas de deseos y de temores, aunque el hilo de su discurrir sea secreto, sus normas absurdas, sus perspectivas engañosas, y cada cosa esconda otra.<sup>1</sup>

La representación de la ciudad en el discurso literario es un tema recurrente que parece haber ido reescribiéndose a lo largo de la historia de la literatura. Con sus más diversas variantes, como la de la oposición campo-ciudad frecuente en el género pastoril<sup>2</sup> o la de los efectos de la industrialización en los centros urbanos,<sup>3</sup> la ciudad moderna ha ido adquiriendo una amplitud de significados por la que se han sentido especialmente atraídos muchos escritores modernistas cuando, a principios de siglo, la metrópolis centraliza los cambios que lleva consigo la nueva concepción del ser humano y su entorno. Ciudades como París, Nueva York, Berlín, Londres, Barcelona o San Petersburgo no sólo han sido lugares de encuentro para la difusión y el intercambio de ideas sino que, como tales catalizadores culturales, han quedado inmortalizadas en sus más variadas manifestaciones literarias.<sup>4</sup> Estos centros urbanos modernos, cosmopolitas, políglotas y plurales, se convierten en espacios diversificados en los que el individuo reivindica su identidad de forma separada a la de la sociedad que gira en torno a él y donde muchos escritores vanguardistas pueden conciliar la novedad de sus creaciones con la pluralidad moder-

na.<sup>5</sup> En esta línea podríamos incluir obras como *The Waste Land* (1922) de T. S. Eliot, *Mrs Dalloway* (1925) de Virginia Woolf o *Manhattan Transfer* (1925) de John Dos Passos, entre muchas otras, que presentan la característica común de mostrar la paradoja de la experiencia urbana moderna, al incorporar la voz plural de la colectividad para contrastarla con la alienación del ser humano en su continua monologación interior.

En la literatura española tampoco faltan ejemplos que, si bien no llegan a reflejar el estado de caos y multiplicidad de voces que aparece en el discurso modernista de las letras inglesas, también contribuyen a ofrecer una anatomía de la gran urbe.<sup>6</sup> Madrid, a diferencia de Dublín, aparece ya como tema literario desde el siglo XVII en los entremeses y otros géneros menores. Pero de forma más cercana en el tiempo son muchos los escritores que convierten a la capital española en centro de sus producciones literarias. Así, Pérez Galdós retrata a la Madrid burguesa en sus *Episodios Nacionales*. Pío Baroja explora el Madrid marginal y suburbano en su trilogía *La lucha por la vida*. Valle-Inclán, en *Luces de Bohemia*, inmortaliza el famoso callejón del Gato, la calle de la Montera, el ambiente de un periódico, la cárcel, el de un café y los prostíbulos. Y Rosa Chacel, en *Barrio de maravillas*, nos refleja el mundo interior de Madrid desde una perspectiva infantil. Sin embargo, la representación de la ciudad urbanizada, moderna y polifónica emergerá más tarde, cuando los desastres de la guerra y la entrada en un nuevo régimen permitan ofrecer la visión de una metrópolis más avanzada, comparable con otras capitales europeas. En esta línea tenemos novelas como: *La colmena* (1951) de Camilo José Cela, *El Jarama* (1956) de Sánchez Ferlosio, *Tiempo de silencio* (1962) de Luis Martín-Santos, *Travesía de Madrid* (1965) de Francisco Umbral, o la colección de relatos *Gente de Madrid* (1967) de Juan García Hortelano.

Si bien son numerosos los trabajos que se han dedicado al estudio de la ciudad como representación temática del espacio novelesco,<sup>7</sup> Madrid y especialmente Dublín parecen haber quedado eclipsadas ante la mayor vanguardia que representaban Barcelona y Londres respectivamente.<sup>8</sup> Partiendo de esta línea, el propósito del presente trabajo es el de analizar el tratamiento que reciben Dublín y Madrid en *Ulysses* y *Tiempo de silencio*, pues son novelas cuyos discursos literarios presentan la ciudad no como lugar de acción sino como elemento estructural y estructurador de la percepción espacial que presentan sus mismos personajes. Ambos es-

critores coinciden en mostrar no el Dublín de 1904 o el Madrid de 1949 respectivamente, sino una imagen literaria y discursiva de sus propias visiones del centro urbano. La comprensión de ambas obras es espacial más que cognitiva, en el sentido de que el lector percibe la narrativa como espacio en tiempo concreto más que como descripción de acontecimientos. Asimismo, el tiempo tampoco se sucede como una progresión lineal ni cronológica, sino como un espacio en el que presente, pasado y futuro conviven en la misma simultaneidad de realidades. En definitiva, ambas novelas presentan como pilares de su narración una tematización del espacio narrativo que responde a los mismos interrogantes relativos a la posición del ser humano en el mundo moderno. Este tema se convierte en un elemento dominante del movimiento modernista de las letras inglesas, que se corresponde con la apropiación que realizan del mismo un grupo de novelistas españoles varias décadas después de la posguerra, cuando la ciudad parece salir de su inmovilismo provinciano y tiende hacia la modernidad.

Joyce, en uno de sus tantos comentarios sobre Dublín, se quejaba de que ésta no hubiese formado parte de la literatura antes, siendo la segunda ciudad del Imperio británico y casi tres veces más grande que Venecia. Además, señalaba, la expresión “dublinés” era más rica en significado que las de “londinense” o “parisino”, que sí habían sido objeto de representación.<sup>9</sup> Para Joyce, Dublín era una ciudad europea que debía ser inmortalizada porque era la séptima ciudad de la cristiandad y la primera ciudad de Irlanda con una historia rica, heredera de la civilización judeogriega.<sup>10</sup> A pesar de que para la delineación de este Dublín de principios de siglo, Joyce se impuso la creación de una realidad coherente y verosímil a partir del orden exhaustivo de su topografía y otros datos reales,<sup>11</sup> el momento histórico que reproduce es inseparable de su propia condición discursiva, en la que la ciudad emerge fundamentalmente como un *locus* textual. Como señala Benstock: “The reader who has never seen the licensed premises of David Byrne at 21 Duke Street as it was in 1904 can never experience it as it was then by either visiting it as it is now or by reading the ‘Lestrigonians’ chapter”.<sup>12</sup>

El espacio novelesco de todas las obras de Joyce —con excepción de *Giacomo Joyce*, cuya acción se desarrolla en Trieste— es el Dublín de su niñez y juventud. Esta ciudad comienza siendo el tema central de *Dubliners*, con la intención, como afirmó él mismo, de escribir un capítulo

sobre la historia moral de su país.<sup>13</sup> Pero el Dublín de *Dubliners*, del que reniega Stephen en *A Portrait*, no es el mismo lugar que acoge y a su vez aliena a Bloom en *Ulysses*. La representación de la ciudad en su primera colección de relatos respondía a la de un espacio muerto, rodeado de imágenes dantescas que, a través de sus muchas descripciones naturalistas, contribuían a dotar a la urbe del sentido paralítico y paralizado del que tanto se ha hablado. El mismo título, *Dubliners*, hace mención ya al tema de la ciudad y los ciudadanos que la integran. Sin embargo, de la necrópolis de *Dubliners* hasta los paseos de Stephen por el Dublín de *A Portrait*, el espacio literario de Joyce experimentó toda una serie de variaciones recreativas hasta llegar a convertirse en *Ulysses* y *Finnegans Wake*, en un centro mítico-simbólico. Por esta razón, la dimensión espacial de *Ulysses* debe ser interpretada a partir del espacio del texto mismo, en la que la minuciosidad de los detalles de sus calles, tiendas, bares y otros lugares comunes adquieren un significado trascendente. En *A Portrait*, el despertar de la conciencia de Stephen es inseparable de uno de sus pasatiempos favoritos, que es precisamente el de pasear por la ciudad, mientras ésta le inspira largas meditaciones que invaden su mente literaria:

His morning walk across the city had begun, and he foreknew that as he passed the sloblands of Fairview he would think of the coloistral silverveined prose of Newman, that as he walked along the North Strand Road, glacing idly at the windows of the provision shops, he would recall the dark humour of Guido Cavalcanti and smile, that as he went by Baird's stonecutting works in Talbot Place the spirit of Ibsen would blow through him like a keen wind, a spirit of wayward boyish beauty. (*AP* 176)<sup>14</sup>

Tanto en *A Portrait* como en *Ulysses*, Stephen viene a representar al artista dublinés que reniega de las limitaciones de la sociedad en la que ha sido educado pero que, incapaz de reconciliar su vida con la de su alrededor, siente que el laberinto de la ciudad le engulle y oprime. Como señala Pike, la ciudad, en su forma espacial, es tanto la imagen de un mapa como la de un laberinto, donde los personajes se orientan y también se pierden.<sup>15</sup>

El carácter paralizador, pasivo e incluso a veces silenciado, que domina a la ciudad y a sus habitantes en los primeros escritos de Joyce, se convierte en *Ulysses* en una ciudad polifónica. A partir de su afirmación “I always write about Dublin, because if I can get to the heart of Dublin,

I can get to the heart of all the cities of the world”,<sup>16</sup> la multiplicidad de voces de este Dublín emerge como modelo de microcosmos, reflejo a escala pequeña de la pluralidad de la humanidad. En el exilio, pero buscando la máxima precisión de detalle, a Joyce le obsesionaba conocer el mínimo cambio que había sufrido la ciudad y recordar dónde estaba situado cada lugar exactamente. Joyce escribió *Ulysses* con un directorio de Dublín delante y gracias a la correspondencia regular que mantenía con su tía Josephine Murray, que le mandaba copias de cualquier aspecto relacionado con Irlanda, especialmente periódicos, revistas y libros, e incluso le informaba de todos los detalles concernientes a la localización de determinados espacios.<sup>17</sup> Sin embargo, esta obsesión por registrar puntos de referencia concretos no es más que la respuesta del escritor a su propia necesidad de búsqueda de un orden, al encontrarse lejos de su casa, país y religión.<sup>18</sup>

Una de las anécdotas más conocidas sobre este hecho es la afirmación de Joyce de que, si alguna vez Dublín era destruida se podría reconstruir con solamente leer su obra.<sup>19</sup> Aunque ésta sea una exageración incierta, son muchos los joyceanos que año tras año siguen viajando a Dublín, especialmente en *Bloomsday*, con el fin de peregrinar sobre las mismas calles que recorrieron Bloom y Stephen, para volver decepcionados cuando descubren que *Ulysses* no es tal paseo y que el recorrido de Bloom cubre unas ocho millas a pie más otras diez entre el tranvía, el tren y el coche de caballos, por no hablar de los edificios que han desaparecido o que nunca existieron.<sup>20</sup> Su afirmación naturalmente era un alarde, puesto que el interés que despierta la ciudad se centra principalmente en el carácter de sus habitantes, en sus retratos psicológicos y morales, y no en detalles arquitectónicos o descriptivos sobre los edificios. Además, aunque Joyce señaló una vez que le interesaban más las calles de Dublín que el enigma del universo, no todos los lugares que aparecen en la novela formaron parte de la vida real de la ciudad, pues se permitió la libertad de inventar otros tantos que le servirían para sus juegos de palabras o sus propósitos paródicos.<sup>21</sup> Por esta razón, Benstock apunta que “*Ulysses* is no more about Dublin than *Moby Dick* is about a whale —although no less”.<sup>22</sup>

Al pretender representar la ciudad de Dublín desde dentro, según la vivían sus habitantes, y desde fuera, a partir de la rigurosa documentación de los detalles, Joyce se enfrentó con la paradoja que suponía conciliar la

mentalidad provinciana de Dublín —en la que todo el mundo se conoce y el cotilleo parece ser la principal preocupación de sus personajes— con su presunta universalidad. Pero si Joyce pudo contribuir a crear este arquetipo de la urbe moderna fue precisamente porque en el exilio, y a distancia de la ciudad, podía soñar con ella e imaginársela en sus múltiples facetas, de modo que pudiera ser “both nowhere and everywhere, absence and presence”.<sup>23</sup> Incluso *Finnegans Wake*, en la complejidad de su forma, rinde homenaje al ideal de la ciudad, en el que Dublín es sólo símbolo. El centro de la obra es la ciudad universal que acoge al ser humano y a todas las ciudades y civilizaciones en sus múltiples cambios históricos. Si el primer constructor de la ciudad del hombre fue Caín, que se funde con Lucifer y la construcción de Paundemonium, *Finnegans* es, él mismo, un “master builder, Daedalus as bricklayer” y, en definitiva, un ciudadano que construye y reconstruye su propia historia.<sup>24</sup>

El Dublín de *Ulysses* encuentra su paralelismo en el Madrid de *Tiempo de silencio*, pues ambos son centros discursivos de las respectivas obras. Si en la novela de Joyce el caos de la mente de los personajes encuentra su orden en la espacialidad única de Dublín, en la de Martín-Santos, será Madrid el lugar que acoja esta fusión de unidad y diversidad, para explicar la paradoja de la existencia humana solitaria en una urbe moderna rodeada de gente. El enfoque principal es también el aspecto psicológico de la mente de los personajes que, como en *Ulysses*, nos presentan la ciudad en movimiento desde sus propios deambulares.<sup>25</sup> Martín-Santos, al igual que Joyce, realizó su disección de Madrid desde la distancia geográfica de Bilbao y, por lo tanto, sobre viejos recuerdos y con la ayuda de mapas y otro tipo de recordatorios. Este hecho convierte la función de la ciudad de ambas novelas, en un espacio poético más que real o, como apunta Spaine Long, en un proceso de poetización del espacio a través del cual, el autor “experiences the city, his memory rearranges his perception of it, as he selectively forgets and transforms concrete things into images (the metamorphosis), and later these impressions are recorded in the novel”.<sup>26</sup>

La anatomía de Madrid según se presenta en *Tiempo de silencio* es menos detallada que la de Dublín en *Ulysses*, aunque los nombres de las calles y los itinerarios de los personajes son igualmente explícitos y fácilmente localizables en el centro de Madrid y parte de la periferia. Los espacios madrileños donde se desenvuelve la acción son: el CSIC, las

chabolas de la periferia de Madrid, los cafés literarios, la pensión, el cementerio, el prostíbulo y la cárcel. Pero la diferencia clave entre las dos novelas se encuentra en el carácter determinista que ejerce la ciudad sobre el individuo, tan patente en la obra del escritor español. Si en *Tiempo de silencio* no hay un deseo tan obsesivo por describir Madrid en su máximo detalle es porque la ciudad en general, y la sociedad como su reflejo, serán los condicionantes del fracaso del protagonista Pedro y también el origen de sus principios alienantes. Ya al comienzo de la novela se apunta la trascendencia que adquiere la ciudad, responsable de los rasgos definitivos del ser humano:

De este modo podremos llegar a comprender que un hombre es la imagen de una ciudad y una ciudad las vísceras puestas al revés de un hombre, que un hombre encuentra en su ciudad no sólo su determinación como persona y su razón de ser, sino también los impedimentos múltiples y los obstáculos invencibles que le impiden llegar a ser. (18)<sup>27</sup>

La función de esta digresión del narrador es anticipar el carácter determinante de la ciudad sobre el fracaso final del protagonista, cuando Pedro tendrá que abandonar Madrid por el mismo camino por donde vino. Por otra parte, esta cruda realidad española, que tiene lugar en un “tiempo de silencio”, de inmovilidad y de parálisis física y espiritual, no está tan lejos de las implicaciones de *Dubliners*, pues la descripción de este Dublín también parte de un frío determinismo ambiental.<sup>28</sup>

Tanto en *Ulysses* como en *Tiempo de silencio*, la ciudad emerge no sólo como el lugar de acción sino como el centro simbólico en el que convergen las actividades de sus protagonistas. Precisamente uno de los aspectos más significativos que une a ambas obras es el periplo que realizan los personajes por sus respectivas ciudades, cuyos paseos nos presentan lo que Joyce llamaba la “Dublin’s street furniture” (*SH* 189), refiriéndose al “mobiliario” constituido por las calles, puentes, edificios, tiendas, bares e iglesias de la gran ciudad. Por una parte, las dos novelas comparten el significado que se concede a este vagabundear de los personajes por las calles de Dublín y Madrid, que no les lleva a ninguna dirección concreta pero que les hace reflexionar sobre toda una serie de cuestiones relativas a su identidad y posición en el espacio. Y por otra, este deambular resulta más significativo por cuanto que no sólo acontece durante el



día, sino que más aun en la noche, los personajes de *Ulysses* y *Tiempo de silencio* parecen ponerse de acuerdo para beber en exceso y acabar en las también respectivas casas de citas. Todo esto, quizás, porque una *Odisea* moderna necesariamente tenía que representarse en un espacio urbano, con todos sus elementos. Como señala Benet, a propósito de la novela de Martín-Santos:

Ya había comenzado a ejercer su influencia el “Ulises” de Joyce en edición argentina y aquél que se considerase llamado a recoger la antorcha de la vanguardia literaria no podía negarse a tomar parte en una noche sabática —“iluminada de alcohol y axilas”— al estilo de Mabbot Street.... Entre los diversos (y algunos disparatados, por demasiado canónicos) dogmas literarios que a sí mismo se había dictado Luis, consistía uno en creer que toda obra literaria de envergadura debía incluir, y a poder ser en su parte central, una Walpurgisnacht.<sup>29</sup>

En *Ulysses*, es especialmente a través de Bloom, el ciudadano, como llegamos a conocer la ciudad. Stephen, el artista, que como tal vive en la periferia de la ciudad y por encima de ésta en la Torre Martello, servirá de contraste con las acciones paralelas entre él y Bloom, pues los dos van por las mismas calles de la ciudad a horas diferentes, los dos comienzan la novela a la misma hora del día y los dos experimentan reacciones distintas ante los mismos hechos. De igual modo, *Tiempo de silencio* nos presenta la vida diaria de Madrid a través del deambular de Pedro y de otros personajes, como Matías o Amador, que funcionan a modo de contraste en sus diferentes percepciones de la ciudad. *Ulysses*, en sus dos comienzos, presenta el día desde por la mañana a través de las percepciones de Bloom y Stephen. Es especialmente Bloom, quien en su primer paseo reflexiona sobre la vida de la ciudad, en un paralelismo con el comienzo de *Tiempo de silencio*, cuando Pedro se dirige por la mañana hacia las chabolas del Muecas mientras piensa en las calles que pasa, las gentes, los escaparates, los vehículos y los ruidos de la ciudad.<sup>30</sup>

Aunque todo *Ulysses* sea el periplo que realizan sus protagonistas por la ciudad, el capítulo “The Wandering Rocks” destaca por presentar diecinueve descripciones de personajes andando por las calles de Dublín, empezando con el Padre John Conmee y terminando con el recorrido de la comitiva del virrey,<sup>31</sup> cuyo objetivo es mostrar Dublín en movimiento. Con esta técnica del *montage*, el espacio se mueve y el tiempo se para, ya

que mientras los personajes pasean, éstos reflexionan por y sobre la ciudad. Para escribir este capítulo, Joyce se colocó un mapa de la ciudad delante, e incluso calculó la distancia que recorrería cada personaje en un minuto.<sup>32</sup> Esta sección se corresponde en *Tiempo de silencio*, con dos escenas: la presentación de cuatro personajes en movimiento —Matías, Amador, Cartucho y Similiano— que marchan por Madrid de manera simultánea y cuyas reflexiones se nos transmiten a modo de monólogo; y la larga digresión sobre Madrid como una ciudad “sin catedral” (15-19), que introduce el narrador. Esta identificación hombre-ciudad, que emerge de la lectura de ambas obras, es la que sentará las bases del determinismo histórico de la novela de Martín-Santos, que también presenta una similitud con la visión de la historia que tiene Stephen, como “a nightmare from which I am trying to awake” (U 28).

Además de los periplos, también los respectivos personajes comparan algunos rasgos similares.<sup>33</sup> Tanto Stephen como Pedro vienen representados esencialmente por su timidez, frustración sexual, desvalimiento, vulnerabilidad y fracaso final en sus proyectos vitales. Si Stephen es un artista, Pedro es un intelectual de clase media, propenso al autoanálisis, depresivo e inseguro. Los dos, de algún modo, integran los efectos alienantes de la ciudad, del aislamiento y de la soledad que les define como personajes débiles, oscilando entre el vitalismo y la abulia, pues sus desarraigos se manifiestan no sólo con la sociedad, sino con la vida misma. Ni Stephen ni Pedro pueden llegar a integrarse en la vida de sus respectivas ciudades porque no se identifican con ellas, al considerarlas demasiado provincianas como para poder realizar sus respectivas aspiraciones idealistas. Ambos asimismo cuentan también con dos personajes que les hacen sombra, Buck Mulligan y Matías respectivamente, más dominantes y carismáticos que ellos, a quienes les gusta la parodia, las juergas nocturnas y las citas clásicas, y cuya función es la de oponerse a sus respectivas integraciones sociales.

Pero la cadena de coincidencias situacionales no acaba aquí. Pedro acude a la chabola del Muecas para participar en el aborto de Florita, violada por su propio padre, y ésta es una escena que presenta similitudes con el capítulo “Oxen of the Sun” de *Ulysses*, cuando Bloom se presenta en el Hospital de maternidad para ser testigo del parto de la señora Purefoy. Naturalmente, ambas novelas se distancian en el cariz de los acontecimientos, pues no hay que olvidar que *Tiempo de silencio* es un drama,

cuya función es la de enfatizar la inhumanidad de esta sociedad de posguerra. Sin embargo, la mayor fuente de coincidencias entre los dos episodios se encuentra en la descripción del ambiente, con la gente moviéndose alrededor observando la situación. La siguiente escena paralela es la de la conferencia que pronuncia Ortega y Gasset en *Tiempo de silencio*, a la que acuden algunos intelectuales y otros con pretensiones de serlo, representantes de la burguesía madrileña. Este episodio se corresponde con la absurda exposición sobre oratoria y otros temas relacionados con la historia irlandesa, que mantiene Bloom con el profesor MacHugh en el *Freeman's Journal*, del capítulo "Aeolus" de *Ulysses*.<sup>34</sup> En este caso concreto, hay que señalar que nos encontramos con la misma fuente homérica, pues el ambiente de alboroto y movimiento que presenta la primera con el baile de las criadas, es similar al ruido de las máquinas y la gente hablando en las oficinas del periódico en la segunda.<sup>35</sup> Una nueva escena que también invita a la comparación es la del entierro de Florita y la descripción del cementerio de Madrid, en su relación con el entierro de Paddy Dignam y la visita de Bloom a otras tumbas en el cementerio de Dublín. Finalmente, también ambas novelas terminan con dos monólogos interiores, aunque en el caso de *Ulysses* ésta se cierra con la palabra interior de Molly, mientras que en *Tiempo de silencio* es Pedro quien hace una última reflexión sobre la futilidad de la vida en Madrid. A partir de estos paralelismos, Alfonso Rey señala que debió haber un deseo consciente por parte de Martín-Santos de coger del argumento de *Ulysses* partes aisladas, "que unió de manera parcialmente diferente, con el fin de construir sus propios cimientos novelescos".<sup>36</sup>

Si parece haber muchas coincidencias en las acciones de los protagonistas durante el día, las concomitancias que les depara el mundo de la noche son todavía más sorprendentes. El periplo nocturno de los protagonistas por las calles de sus ciudades, junto a las escenas de los prostíbulos, es la mayor fuente de analogías entre las dos novelas. La noche viene representada por la borrachera, la alucinación, el consecuente estado de caos y, desde un punto de vista simbólico, el fin del viaje. En *Ulysses*, el burdel de Bella Cohen se convierte en el lugar de encuentro de Stephen, Buck Mulligan, Lynch y posteriormente Bloom, y representa una verdadera exhibición de estilo en el acoplamiento del estado alucinador de los personajes con el lenguaje de la noche. En *Tiempo de silencio*, es la casa de citas de Doña Luisa el lugar que acoge a Pedro y Matías, y también es el sitio donde se esconde Pedro cuando le busca la policía. La diferencia

más significativa entre ambas escenas es que este lugar aparece en dos ocasiones en la novela de Martín-Santos, mientras que en *Ulysses* constituye un único capítulo. Sin embargo, en ambas, este preámbulo que les conduce al fin del viaje se convierte en un lugar fantasmagórico en el que los protagonistas se encuentran consigo mismos a través de su subconsciente. Si Stephen y Bloom se enfrentan con sus propias angustias vitales y son objeto de múltiples transformaciones, también a Pedro le persigue su sentimiento de culpabilidad tras haber sido incapaz de evitar la muerte de Florita durante su aborto clandestino.

El hecho de que sea el mundo de la noche precisamente el que más posibilidades de comparación ofrezca, quizás se pueda explicar a partir de la larga tradición literaria de lo que se conoce como escena de *Walpurgisnacht*. Este es un término acuñado por Middleton Murry que, siguiendo a Goethe, vendría a significar "noche de Walpurgis, de magia negra y aquelarre, en la que Fausto se da cuenta del profundo abismo en que ha caído".<sup>37</sup> Según Benet, Martín-Santos conocía esta tradición literaria y además pensaba que una buena novela no podía carecer de un episodio de este tipo.<sup>38</sup> El final de la noche en ambas obras se convierte en la madrugada y vuelta a casa cuando, tanto Stephen como Pedro deberán ser ayudados por sus respectivos guardianes, Bloom y Matías. El estado de embriaguez en que se encuentran les hace percibir la ciudad de forma múltiple, a partir de diferentes visiones que transforman este espacio familiar y conocido en un laberinto inconexo y caótico. Las calles se convierten en sombras que parecen emitir ruidos, en luces que se mueven, en coches que pasan a una velocidad imperceptible, y en apariciones y desapariciones aparentemente inexplicables. La descripción del estado en que se encuentran Pedro y Matías es la que sigue:

La próxima desaparición fue la de la misma tasca con su barra metálica... Toda esa fantasmagoría apenas existente hizo un movimiento de envés y se sumió en un vacío recién creado. Avisados por estas repentinas transfiguraciones del posible ascenso a su propio monte Tabor, se asieron el uno al otro por los hombros, aunque de diferentes estaturas, e intentaron resistir a pie firme el peor momento. (93)

El mundo de la noche une a Pedro y Matías en sus intentos por buscar una coherencia a sus respectivas realidades. Y de igual modo, en *Ulysses*,

el sensato Bloom también tendrá que hacer de buen samaritano y ayudar a Stephen a ponerse en pie:

Preparatory to anything else Mr Bloom brushed off the greater bulk of the shavings and handed Stephen the hat and ashplant and bucked him up generally in orthodox Samaritan fashion which he very badly needed. His [Stephen's] mind was not exactly what you would call wandering but a bit unsteady and on his expressed desire for some beverage to drink. (*U* 501)

Es significativo también que el penúltimo capítulo de *Ulysses*, “Ithaca”, descrito a modo de preguntas y respuestas en imitación a un catecismo, presente una nueva relación con la escena de *Tiempo de silencio*, en la que se relata el monólogo de Pedro en su caminata, entrecruzado con diversas acotaciones del narrador.<sup>39</sup> Asimismo, la llegada a casa ofrece no menos similitudes ya que Pedro, medio dormido y borracho, comparte el final de la noche con Dorita, al igual que Stephen también es invitado por Bloom a pasar la noche en su casa. Aunque Stephen no accede, la escena final en la que Bloom desaparece de la obra conecta los pensamientos de Molly con la llegada de este nuevo personaje a su casa: “I suppose hes [Stephen] 20 or more Im not too old for him if hes 23 or 24 I hope hes not that stuckup university student sort no otherwise he wouldnt go sitting down in the old kitchen with him taking Epps cocoa ... I suppose he wont find many like me” (*U* 637). Sin embargo, una diferencia a destacar es que *Ulysses* finaliza precisamente cuando también acaba el día y dejamos a Bloom y Molly durmiendo, mientras que *Tiempo de silencio* presenta precisamente el desenlace de sus acontecimientos ampliando la acción a dos días después, cuando Pedro se ve obligado a abandonar la capital por el mismo sitio por donde llegó.

De la ciudad como viaje y de los itinerarios de los personajes se desprende un trasfondo mítico y simbólico igualmente significativo. En las dos novelas, la ciudad se convierte en el centro de soledad de los personajes, que sufren un exilio intra-urbano. Convertida en una comunidad, al no pertenecer éstos a ella, se evaden de la realidad que les rodea y crean la suya propia. Si bien es sabido que *Ulysses* utiliza como base la *Odisea* de Homero, también *Tiempo de silencio* incorpora la tradición épica que aparece en la obra de Joyce. En *Tiempo de silencio* el esquema mítico viene representado por los siguientes aspectos: el viaje iniciático de Pedro, en

los dos sentidos de vagabundear por la ciudad y de viajar hacia dentro de sí mismo; la entrada en un mundo laberíntico, también en el sentido literal de la ciudad y en el metafórico de los conflictos con los que se enfrentará; la odisea diurna; la odisea nocturna con su visita al prostíbulo, que muestra la otra cara de la ciudad y del viaje; la caída o el drama en el que se ve involucrado; y el descenso a los infiernos, o su entrada en el submundo de la cárcel. En definitiva, todo lo que el protagonista revive en su periplo-viaje son peripecias del personaje Ulises. A su vez, palabras como “odisea”, “periplo” y otras referencias a personajes del mito homérico aparecen con frecuencia en la novela. De hecho, todos los capítulos y personajes muestran un paralelismo con la *Odisea* y algunos críticos, como Juan Palley o Juan Villegas, han definido la novela como una obra mítica, aunque otros, como Jo Labanyi, señalen que Martín-Santos sólo recurre al mito para denunciarlo.<sup>40</sup> Ambas interpretaciones son válidas puesto que el aspecto mítico de la novela, como en el caso de *Ulysses*, cumple una función estructuradora. Martín-Santos, al igual que el irlandés, parodia y satiriza la magia del mito al adaptarla a la cruda realidad de la sociedad de posguerra, ofreciendo una desmitificación de las tradiciones que perviven en una España anclada en el pasado.

A la luz de esta comparación sobre la representación de la ciudad en *Ulysses* y *Tiempo de silencio*, se puede apreciar que la limitación espacio-temporal de ambas novelas parece arrancar de un deseo por parte de sus autores de mostrar la interacción hombre-ciudad en su dimensión más simbólica. Sin embargo, si *Ulysses* es todo símbolo, estructural, alusivo, lingüístico, espacial y ordenador, la demarcación individual de los personajes de *Tiempo de silencio* se convierte en un análisis de la situación social del Madrid de la posguerra. En esta novela, la interrelación e interdependencia que existe entre medio e individuo sitúa la novela en una demarcación histórica concreta, inseparable del momento y las circunstancias en que se desarrolla la acción. Esta diferencia funcional de la experiencia urbana permite que *Ulysses* haya sido interpretada hasta la saciedad, no como la historia de una ciudad o de unos personajes, sino como la conciencia universal del ser humano, en la que Dublín se convierte en modelo de microcosmos. A pesar de ello, los paralelismos interpretativos que surgen de la lectura de ambas novelas adquieren un significado nuevo que trasciende y cruza las fronteras culturales y lingüísticas de estas dos literaturas, al asentar la función de la ciudad no sólo como tematización del espacio novelesco sino, más aún, como elemento estructurador del



discurso narrativo. La delineación de las ciudades de Dublín y Madrid como microcosmos histórico-sociales tiene la función de mostrar la paradoja de un mundo moderno que gira en torno a la multiplicidad de voces impersonales, en contraposición con el sentido de soledad y alienación del ser humano en su introspección monológica. A su vez, la dimensión mítica y simbólica que adquieren *Ulysses* y *Tiempo de silencio* une a ambas en un proceso de desmitificación de arquetipos históricos de los que se alimenta la creación literaria.

#### NOTAS:

1. Italo Calvino, *Las ciudades invisibles* (1972; Barcelona: Minotauro, 1984) 40
2. A partir del contraste entre la bondad de la naturaleza frente a la vileza y la opresión de la ciudad Véase Raymond Williams, *The Country and the City* (1973; London: The Hogarth P, 1993).
3. En las novelas de Dickens, por ejemplo, la ciudad se convierte en una fuerza del mal Así, en *Bleak House* se contrastan los efectos alienantes de la gran ciudad de Londres con la serenidad natural del pueblo.
4. Así, Moscú y San Petersburgo son los centros de acción de las novelas de Tolstoi y Dostoevski Dos Passòs también inmortaliza en sus obras la fuerza inhumana de la ciudad de Nueva York y el efecto que opera sobre sus inmigrantes. Otros ejemplos serían: el Chicago de J. Farrell; el Berlín de Döblin; la Barcelona de Marsé; o la Viena de Broch y Musil. Y no hay que olvidar que muchos otros simbolistas habían desarrollado antes una poesía de centro urbano, como Baudelaire, quien en sus *Fleurs du Mal* dedica una sección especial a la poetización de la ciudad.
5. Como afirma Malcolm Bradbury: "In these cities, with their cafés and cabarets, magazines, publishers, and galleries, the new aesthetics were distilled, generations argued, and movements contested; the new causes and forms became matters of struggle and campaign... If Modernism is a particular urban art, that is partly because the modern artist, like his fellow-men, has been caught up in the spirit of the modern city, which is itself the spirit of a modern technological society" ("The Cities of Modernism," *Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930*, eds. Malcolm Bradbury y James McFarlane [London: Penguin, 1991] 96-7).
6. Castilla aparece representada en la literatura desde el *Cid*, el *Romancero* o el *Quijote*, aunque más tarde el Modernismo hispánico prefirió los paisajes de Andalucía o Galicia. Por otra parte, Madrid como tema literario ha sido explorado por varios autores. Véanse: Manuel Lacarta, *Madrid y sus literaturas: De la generación del 98 a la posguerra* (Madrid: El Avapiés, 1986); José Luis Sancho, *Madrid en la literatura* (Madrid: Papeles de Acción educativa, 1985); Rafael del Moral Aguilera, *Madrid como escenario literario en la novela española contemporánea (1939-1975)* (Madrid: Universidad Complutense, 1991); y Matilde Sagaró Faci, *Biografía literaria de Madrid* (Madrid: Concejalía de Educación, Juventud, Deportes y Coordinación, 1993).
7. Véanse, por ejemplo: Burton Pike, *The Image of the City in Modern Literature* (Princeton, New Jersey: Princeton UP, 1981); Diana Festa-McCormic, *The City as Catalyst: A Study of Ten Novels* (Rutherford, New Jersey: Fairleigh Dickinson UP, 1979); Monroe K Spears, *Dionysus and The City: Modernism in Twentieth-Century Poetry* (Oxford: Oxford UP, 1970); y el fundamental capítulo "The Cities of Modernism" (96-104), incluido en el estudio editado por Bradbury y McFarlane, *Modernism*, mencionado anteriormente.
8. La mayoría de las ideas y tendencias que fortalecieron las direcciones del Modernismo venían de ciudades que funcionaban a modo de fronteras culturales como París, Roma, Viena, Praga, Budapest, Munich, Berlín, Zurich, Oslo, Barcelona, San Petersburgo, Londres e incluso Trieste Véase Bradbury y McFarlane, "Preface," *Modernism* 13.
9. Carta a Grant Richards, el 15 de octubre de 1905 (*Selected Letters of James Joyce*, ed Richard Ellmann [1957; London: Faber and Faber, 1992] 79). A Joyce, además parecía interesarle especialmente el nombre de Dublín pues, como cuenta Richard Ellmann, "[he] asked an American visitor, Julien Levy, to look up Dublin, Georgia, for him. Levy found there were three Dublins in the United States, one of them named from the custom of bundling or doubling in. Joyce was anxious to find out if it lay on a river" (*James Joyce* [1959; Oxford: Oxford UP, 1981] 583).
10. Cit por Seamus Deane, "Joyce the Irishman," *The Cambridge Companion to James Joyce*, ed. Derek Attridge (1990; Cambridge: Cambridge UP, 1993) 41.
11. La representación de Dublín en la obra de Joyce ha producido muchos estudios que intentan explicar el significado de la ciudad desde el punto de vista de su topografía Véanse: Bruce Bidwell y Linda Heffer, *The Joycean Way: A Topographic Guide to 'Dubliners' and 'A Portrait of the Artist as a Young Man'* (Dublin: Wolfhound P, 1982); y Clive Hart y Leo Knuth, *A Topographical Guide to James Joyce's 'Ulysses'* (Colchester: A Wake Newslitter P, 1975), entre otros muchos.
12. Bernard Benstock, "Ulysses Without Dublin," *'Ulysses': Fifty Years*, ed Thomas F. Staley (1972; Bloomington and London: Indiana UP, 1974) 113.
13. Véase William A Johnsen, "Joyce's 'Dubliners' and the Futility of Modernism," *James Joyce and Modern Literature*, eds. W. J. McCormack y Alistair Stead (London: Routledge and Kegan Paul, 1982) 7.
14. A lo largo del trabajo, las ediciones que utilizo para las obra de James Joyce son: *A Portrait of the Artist as a Young Man*, ed Chester G. Anderson (1916; New York: Viking Penguin, 1968); *Stephen Hero*, ed. Theodore Spencer (1944; London: Grafton Books, 1986); y *Ulysses* (1922; London: Penguin, 1986). A



- partir de aquí utilizaré las abreviaturas AP, SH y U e incluiré el número de páginas entre paréntesis.
15. Por esta razón, añade Pike, la imagen ambigua de la ciudad emerge como un centro de ansiedad para el lector y para los personajes, y la ansiedad es un elemento importante en el periplo de Bloom (121)
  16. Véase Ellmann 505
  17. Así, para el capítulo “Nausicaa”, escribió a su tía para preguntarle “whether there are trees (and of what kind) behind the Star of the Sea church in Sandy-mount visible from the shore and also whether there are steps leading down at the side of it from Leahy’s terrace” (cito por Ellmann 236 y 473).
  18. Véase A Walton Litz, *The Art of James Joyce: Method and Design in ‘Ulysses’ and ‘Finnegans Wake’* (London: Oxford UP, 1961) 49.
  19. Véase Frank Budgen, *James Joyce and the Making of ‘Ulysses’ and other Writings* (1934; Oxford: Oxford UP, 1991) 69
  20. Con este u otros propósitos, son varias ya las guías que se han publicado para facilitar al visitante el seguimiento de las rutas que toman Leopold y Stephen por la ciudad Véanse a este respecto: Jack McCarthy y Danis Rose, *Joyce’s Dublin: A Walking Guide to “Ulysses”* (Dublín: Wolfhound P, 1986); Robert Nicholson, *The “Ulysses” Guide: Tours Through Joyce’s Dublin* (New York: Routledge, 1988); y el magnífico estudio ilustrado de la Irlanda de la época de Joyce realizado por David Pierce, *James Joyce’s Ireland* (New Haven and London: Yale UP, 1992).
  21. Así, la carnicería donde Leopold Bloom compra los riñones para su desayuno, la “Dlugacz’s butcher shop”, era la única de la calle que vendía carne de cerdo La elección del nombre “Dlugacz”, de origen judío-polaco, sirve a Joyce para su ironía, pues la dieta judía prohíbe comer cerdo (Don Gifford y Robert J. Seidman, *‘Ulysses’ Annotated: Notes for James Joyce’s ‘Ulysses’* [Berkeley: U of California P, 1988] 70).
  22. Benstock 100-1
  23. Deane 42
  24. Cit por Spears 97.
  25. A diferencia de Joyce, Martín-Santos no era de Madrid, aunque vivió en esta ciudad durante siete años mientras completaba su doctorado en medicina Sin embargo, como nos relata Benet, se llegó a involucrar tanto en la vida de la ciudad que incluso más tarde, cuando trabajaba en el Hospital psiquiátrico de Ciudad Real, siguió manteniendo su estancia en Madrid (Juan Benet, “Luis Martín-Santos, un memento,” *Otoño en Madrid, hacia 1950* (Madrid: Alianza editorial, 1987) 133.
  26. Sheri Spaine Long, “El instituto: Madrid as a Structuring Device and the Poetization of Space in *Tiempo de silencio*,” *Selected Proceedings of the Thirty-Ninth Annual Mountain Interstate Foreign Language Conference*, eds Sixto E. Torres y S. Carl King (Clemson: Clemson UP, 1991) 63.
  27. La edición que utilizo es: Luis Martín-Santos, *Tiempo de silencio* (1962; Barcelona: Seix Barral, 1987) A partir de aquí incluiré el número de páginas entre paréntesis.
  28. Como muy bien ha apuntado Benstock (92)
  29. Benet 122-23
  30. Son innumerables las referencias a los lugares geográficos concretos que se suceden en estas dos novelas Así, en *Tiempo de silencio* aparecen: la calle de Atocha, la calle de Sevilla, la calle del Pez, la calle de la Montera, la calle San Bernardo, el Rastro, Antón Martín, la Cibeles, el Paseo del Prado y la Plaza Mayor. Además, aparecen otros lugares públicos reales como: el cine “Barceló”, el cine “Callao”, el teatro “Eslava”, el “Monumental”, el café Gijón, el Ministerio del Ejército, la estación de Príncipe Pío, y algunos otros.
  31. Estos dos personajes representan los dos poderes, espiritual y temporal —la iglesia católica y el gobierno británico—, de Dublín en 1904 (McCarthy y Rose 52)
  32. Véase Harry Blamires, *The New Bloomsday Book: A Guide Through ‘Ulysses’* (1966; London: Routledge, 1988) 87
  33. La mayoría de los personajes principales tienen su sorprendente paralelismo: así, Molly se podría poner en relación con la abuela de Dorita, Bella Cohen con Doña Luisa, y el profesor MacHugh con Ortega y Gasset Aunque Bloom no aparece en *Tiempo de silencio*, su pragmatismo y simplismo se podría relacionar con el de Amador.
  34. Véase Alfonso Rey, *Construcción y sentido de Tiempo de silencio* (3ª ed aumentada; Madrid: José Porrúa Turanzas, 1988) 9.
  35. Además, la audiencia en la conferencia de Ortega se distribuye jerárquicamente en torno a la imagen de tres esferas o “círculos del purgatorio” (162) que, a su vez, se pueden interpretar siguiendo la *Divina comedia* de Dante: otra fuente de la que parten tanto *Ulysses* como *Tiempo de silencio*, y no sólo como recurso de fenómeno intertextual sino en el mismo símbolo del infierno o inframundo, según aparece en ambas obras
  36. Rey 9
  37. Cit por Darío Villanueva, “Valle-Inclán y James Joyce,” *Joyce en España (I)*, eds Francisco García Tortosa y Antonio Raúl de Toro Santos (La Coruña: U da Coruña, 1994) 67.
  38. Para lo cual, Benet relata una anécdota curiosa que revela la atracción del escritor por este tipo de escenas: “Luis se refugiaba en la doctrina de que toda obra tenía, aunque fuera disimulada y poco perceptible para el lector superficial, una Walpurgisnacht Así pues constituía un deporte buscar la Walpurgisnacht en los textos más insólitos —no ya de la literatura sino de la historia, de la filosofía y hasta de la ciencia— y el día que le comuniqué, torpe de mí, que había descubierto una Walpurgisnacht, taimadamente disimulada, en el mismo corazón de *Moby Dick*, la doctrina quedó confirmada para siempre, fuera del alcance de toda investigación erudita” (123).
  39. Véase Rey 8

40. Véanse los siguientes estudios: Julian Palley, "The Periplus of Don Pedro: *Tiempo de silencio*," *Bulletin of Hispanic Studies* 48 (1971): 239-54; Juan Villegas, "La aventura en un mundo mitificadamente desmitificado: *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos," *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX* (Barcelona: Planeta, 1973) 203-30; y Jo Labanyi, *Ironía e historia en 'Tiempo de silencio'* (Madrid: Taurus, 1985)