



¿Abismo entre investigación literaria y su  
docencia?

El caso del *Portrait of the Artist as a Young  
Man*

Susana Pajares Tosca  
Assistant Professor  
Dept. of Digital Aesthetics & Communication  
IT University of Copenhagen

---

---

## Resumen

Este artículo relaciona la recepción crítica del *Portrait of the Artist as a Young Man*, de James Joyce, con las guías pedagógicas para su enseñanza, tratando de averiguar si hay una correspondencia entre los temas que interesan a los especialistas y los que les transmitimos a los alumnos. El artículo es un amplio resumen de casi todo lo que se ha dicho sobre el *Portrait of the Artist as a Young Man* (incluyendo una nutrida bibliografía al respecto), y puede como tal ser una ayuda pedagógica para los docentes que trabajen con esta obra.

## 1. Introducción

**A** *Portrait of the Artist as a Young Man* es probablemente la obra más leída de todas las que escribió Joyce, aunque no es ni mucho menos la que más ha interesado a la crítica si la comparamos con los volúmenes de comentario que han generado *Ulysses* y *Finnegans Wake*. Su relativa “sencillez” por comparación con las otras la hace más apropiada para formar parte de los programas de los cursos de literatura, de manera que la experiencia joyceana de muchos lectores comienza por *A Portrait*. Sin embargo, la simplicidad del *Portrait* es sólo aparente, pues no sólo ha sufrido los habituales avatares bibliográficos mientras diferentes autores intentaban establecer una edición crítica aceptada por todos, sino que la propia recepción crítica de la obra ha sido extraordinariamente polémica desde un principio, como veremos.

El crítico que más se ha ocupado de la génesis editorial de la obra, manuscritos y el texto en sus sucesivas ediciones es Hans Walter Gabler, a cuyo artículo de 1972 “Zur Textgeschichte und Textkritik des *Portrait*” nos remitimos para un excelente resumen de la historia textual del *Portrait*, incluyendo la primera edición realizada por Huebsch en 1917, que James Joyce corrigió en gran medida; y la posterior de Jonathan Cape en 1924. En este artículo se queja de los errores que contiene la edición hasta entonces considerada como válida: la realizada por Chester G. Anderson y publicada por Viking Press en 1964, en la que se basan las ediciones más “populares” (como las realizadas por Penguin u Oxford Classics) hasta el día de hoy. Gabler pedía una edición crítica que tuviese minuciosamente en cuenta el manuscrito original y resolviera lo que en su opinión eran errores imperdonables, como el necesario cambio de *green* a *geen* en la canción de Stephen de la primera página. En 1993, R.B. Kershner publicó una nueva edición, que corrige muchos de los fallos introducidos en la de 1964 señalados por Gabler, que también publicó una edición ese año con esta misma intención, en colaboración con Walter Hettche.

Ocuparse de la recepción crítica de esta obra es una tarea difícil por la gran cantidad de material existente al respecto desde su aparición en 1916. Precisamente R. B. Kershner ha tratado este tema en varios artículos, incluyendo su introducción a la edición del *Portrait* de 1993 mencionada más arriba, y el material que ha puesto a disposición gratuita de los lectores en su página *web*: Brandon Kershner's *Portrait* Page. Ya que su análisis es exhaustivo, basamos esta introducción en su extenso ensayo. Kershner comenta la muy negativa recepción que tuvo la obra tras su inmediata aparición, y cómo críticos de reconocido prestigio le negaron todo valor, afirmando que carecía de estructura y que estaba llena de alusiones repugnantes y palabras sucias.

Nearly all the early reviewers complained of the book's formlessness, its abrupt transitions, its lack of plot, and its unusual demands upon the reader (...). (Kershner, 1996)

De hecho, la mayoría de los críticos insistieron en censurar lo que H.G. Wells llamó “cloacal obsession”, refiriéndose a la presencia notable de sensaciones desagradables en la obra. A pesar de todo, Kershner señala que muchos se vieron obligados a admitir que con *A Portrait* nacía un nuevo estilo nunca visto, y que la originalidad y calidad de la prosa joyceana eran innegables. Estas voces se fueron aplacando hasta que fragmentos de *Ulysses* empezaron a aparecer en *The Little Review* en 1919 y posteriormente la obra se publicó en forma de libro en 1922, en que James Joyce volvió a exaltar los ánimos de la crítica. Como recoge Kershner, al principio la crítica se dividía entre los incondicionalmente partidarios o los enemigos acérrimos, y no fue hasta la aparición de la obra de Stuart Gilbert, *James Joyce's "Ulysses"*, en 1930, que los críticos comenzaron a preocuparse por *explicar* la obra de Joyce, en lugar de atacarla o defenderla. Desde este momento, Joyce comenzó a ser considerado uno de los grandes escritores europeos, y su popularidad inicial sería mucho mayor en el continente que en Inglaterra o su Irlanda natal.

Los años cuarenta suponen el nacimiento de la crítica joyceana académica, que Kershner sitúa en el momento de la publicación de la obra de Harry Levin, *James Joyce: A Critical Introduction*, de 1941. Esta obra presta singular atención al *Portrait*, al que considera un *Bildungsroman* clásico un tanto tardío sin el menor atisbo de ironía. El ensayo más famoso que se ocupa de la obra en esta época es “*A Portrait in Perspective*”, de Hugh Kenner, publicado en 1948, que introduce por primera vez el tema de la distancia autorial en el *Portrait*, considerando que el tratamiento de Stephen por parte de Joyce es completamente irónico, y analizando cada capítulo como un movimiento de ilusión-decepción, según los distintos sueños de Stephen se van disolviendo. Kershner señala cómo el ensayo de Kenner determina cuáles iban a ser los temas más importantes de discusión acerca del *Portrait* en los años siguientes, incluyendo ensayos de críticos tan importantes como Anderson, Booth o Scholes. Otros críticos, como el formalista Tindall, se preocupan de la complejidad estructural de la obra y los símbolos que sirven para darle coherencia a falta de argumento tradicional. Tindall resume gran parte de lo que se había dicho hasta entonces

acerca del simbolismo, los ecos mitológicos y las imágenes y motivos del *Portrait*, asuntos que ocuparían a bastantes *New Critics* que se acercaron a la obra durante los sesenta.

En este momento aparecen dos obras clave en la crítica joyceana: la biografía monumental de Richard Ellman (1959), y un estudio sobre el proceso de composición de *A Portrait: The Workshop of Dedalus*, de Robert Scholes, de 1965, que inaugura el interés por el estudio “genético” de la obra joyceana. A partir de los años setenta, las nuevas corrientes post-estructuralistas, marxistas, historicistas, feministas, deconstruccionistas, etc. se han ocupado del *Portrait* desde sus respectivos puntos de vista, aunque generalmente han preferido utilizar *Finnegans Wake* o *Ulysses* para ilustrar sus posiciones. Kershner termina su recorrido histórico de la siguiente forma:

The general trend of criticism in the past two decades has been away from the New Critical presumption of organic unity in Joyce's works, away from symbolic interpretation, and in some ways away from biography. The stress has been upon close analysis of style, a reexamination of the social and political context of Joyce's work, an intense theoretical examination of the implications of Joyce's writing project, and a questioning of previous interpretations of the entire modernist movement. (Kershner, 1996)

El análisis cronológico de Kershner es extremadamente valioso como introducción a la crítica acerca del *Portrait*, sin embargo hemos querido acudir directamente a las fuentes bibliográficas y realizar nuestra propia revisión, ya que más que el orden en que han ido apareciendo los artículos y libros, nos interesa la repetición constante de un número relativamente pequeño de temas de estudio, según hemos podido comprobar. Queremos mostrar cuáles son esos temas, cómo han sido tratados por los diferentes autores y, por último, cómo se reflejan estos estudios en las guías pedagógicas acerca del *Portrait*.

## **2. La recepción crítica de *A Portrait***

Para vadear con más eficacia el río de crítica acerca del *Portrait*, hemos dividido los diferentes comentarios según la siguiente clasificación:

- Significado. Este apartado incluye las obras críticas que se ocupan del contenido de la novela más que de su forma. A su vez puede dividirse en:

- teoría estética/epifanía
- personajes
- temas

- Significante. Otras obras críticas insisten sobre todo en la forma de la novela:

- Estructura/Estilo
- Motivos/Símbolos
- Los sentidos/ Percepción/ Experiencia
- Texto como texto
  - Génesis textual /Stephen Hero
  - Intertextualidad
- El autor
  - Lo Autobiográfico
- Metatextualidad
  - Joyce como excusa
  - Lo pedagógico-didáctico

No pretendemos compartimentar excesivamente las aproximaciones críticas al *Portrait*, ya que es muy difícil adscribir un artículo o libro a una sola de las categorías porque los límites no están nada claros y casi nunca se habla exclusivamente de una cosa. De todas maneras suele haber un tema predominante en cada artículo, por ejemplo el autobiográfico, aunque también se mencione la estructura y el simbolismo del *Portrait*; y eso es lo que justifica esta clasificación. A nuestro juicio es más útil agrupar todas las obras que tratan el mismo asunto que no presentar una cronología de artículos sin interpretación alguna.

## 2.1 Significado

Si bien el significado general de *A Portrait* no ha sido motivo de tanta discusión como el de otras obras de Joyce (la mayor parte de la controversia sobre el *Finnegans Wake* se refiere a su significado), hay algunos “puntos difíciles” en los que la crítica no parece haberse puesto de acuerdo. Estos conciernen sobre todo a la interpretación de la teoría estética que expone Stephen y la legitimidad de su aplicación en el estudio del *Portrait*, al sentido de las epifanías y su papel dentro de la teoría estética, a la calidad estética de la *villanelle*, y al personaje de Stephen: ¿es un artista o un fracasado?, ¿un héroe o un villano? Como vemos, toda esta polémica está relacionada con los problemas señalados por Booth en “The Problem of Distance in *A Portrait of the Artist as a Young Man*”, de 1961, que tratábamos en el apartado anterior. Esta obra marcaría las pautas para toda una generación de críticos, haciendo que otras cuestiones pasaran completamente desapercibidas.

La tercera parte de este apartado, los “temas”, ha suscitado mucha menos polémica que las dos primeras descritas más arriba, puesto que la mayoría de la crítica coincide en señalar las fuerzas (o redes, o cárceles, según cada autor) a las que se enfrenta el personaje de Stephen: religión, nacionalismo, familia, etc.; y cuyo análisis es la forma de introducir el contexto socio-económico en la discusión sobre *A Portrait*.

### 2.1.1. Teoría estética/epifanía

No es sorprendente que en una novela que narra la infancia y adolescencia de un joven escritor exista una sección en la que este expone sus ideas sobre el arte a modo de programa de su actividad futura. Lo sorprendente es la preocupación casi monotemática de muchos críticos que se han acercado al *Portrait*, empeñados en contrastar dicha teoría (expuesta por un personaje, no lo olvidemos) con el modo de composición de la obra en la que se encuentra y con el modo de composición en general de su autor: James Joyce. Esta tendencia se dio sobre todo en los años sesenta, con obras como la de Kain (en Morris), 1962; Anderson, también de 1962; o Price, de 1988. En 1962 también aparece la colección de artículos *Joyce's Portrait: Criticisms and Critiques*, recopilada por Thomas Connolly, que tiene toda una sección titulada precisamente "The Aesthetic Theory", con artículos breves de: Hope, Chayes, MacGregor, Block, McLuhan, Connolly, Beebe, Morse..., en los que se insiste en esta preocupación por demostrar la “validez” de la teoría estética como herramienta explicativa.

Sin embargo, gradualmente comienzan a hacerse oír las voces críticas. En 1968, Goldberg publica su artículo “Art and Life: The Aesthetic of the *Portrait*”, que no sólo afirma que la teoría sirve para estudiar a Stephen y no a Joyce, sino que además critica las concepciones básicas de dicha teoría tal y como Stephen las expone, y que tan en serio había tomado la crítica anterior:

At best, he can achieve an uneasy combination of "beauty" and "truth" as distinct and unrelated essentials, but it is precisely the lack of relation that robs them of significance and handicaps the theory as a whole. By ignoring the contexts of human experience in which art is created and apprehended, and the function of the language in which that experience is embodied, Stephen ignores the whole symbolic aspect of art. (...) In short, both he and his theory lack real engagement with life. (Goldberg, 1968: 83)

Esta ha sido la postura más habitual desde los años ochenta, en que se ha juzgado duramente la manipulación que Stephen hace de Aristóteles para adaptarlo a sus propios fines, a su propia necesidad de escapar del entorno físico y mental que le corresponde debido al contexto socio-histórico en el que se encuentra. Para autores como Buttigieg, 1987, la teoría estética es inaceptable porque:

It is inspired by an overwhelming desire to escape not just the confines of an impoverished, unsettled family and a priest-ridden city,

but also the more fundamental and dreadful realities of mortality, mutability and imperfection. (Buttigieg, 74)

La crítica de Buttigieg alcanza también a las epifanías que experimenta Stephen, que este autor juzga como un intento de dejar atrás la vida real y entrar en una especie de encantamiento propio. Buttigieg piensa que el método de Stephen es precisamente el opuesto al de Joyce, que intenta sumergirse cada vez más en la vida real.

De hecho la idea de epifanía, así como el análisis pormenorizado de las epifanías que aparecen en la novela (especialmente la de la chica-pájaro), han sido el segundo tema que más ha preocupado a la crítica en relación con el significado del *Portrait* en todas las épocas; v. por ejemplo Kenner, 1956; Bowen en 1979, o más recientemente Adams Day, 1988, que compara las epifanías con las escenas impresionantes que Frances Yates describe como técnica mnemotécnica en su *The Art of Memory*.

El concepto de epifanía aparece definido de un modo bastante impreciso por Stephen en *Stephen Hero* tras presenciar una escena banal entre dos amantes cuyo diálogo piensa merece la pena anotar en un cuaderno. La epifanía es “a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself.” (SH, 216) Inmediatamente después, Stephen expone su teoría estética acerca de la aprehensión de la esencia de las cosas, previa a la percepción de la belleza, que en *Stephen Hero* equivale al momento epifánico. En *A Portrait* la epifanía no se menciona, pero sí hay momentos epifánicos en el libro (como el de la chica-pájaro), si por momentos epifánicos entendemos aquellos en los que la imaginación de Stephen desentraña la esencia de alguna cosa y queda en éxtasis estético.

La evolución de la crítica acerca de la epifanía ha seguido un camino un tanto diferente al de la teoría estética; pues se han dado artículos que buscaban la aplicación de la idea de la epifanía a la composición del *Portrait*, al mismo tiempo que otros se distanciaban de dicha postura, que podemos llamar intratextual dado que se basa en que el texto ilustra las mismas teorías que expone. En 1971, Harrison defiende la idea de epifanía como central para la interpretación de *A Portrait*, a pesar de la opinión contraria de Kenner y Goldberg, entre otros. Podemos decir que en la crítica más reciente domina esta segunda interpretación, que ejemplifica magistralmente la postura de Reichert (1988), que aquí analiza la teoría de la epifanía según aparece en *Stephen Hero*:

(...) is a theory of fragmentation: a significant moment or a detail, a thing seen at some specific angle, can contain the totality of the meaning -he calls it "essence"-- of this life or thing. Note that there is a direct relationship between fragment and totality: they are mutually dependant: the one conditions the other: the fragment points to the totality of which it is a part, and the totality it is that gives meaning to that fragment. (p. 86)

Esta es una interpretación positiva desde un punto de vista postestructuralista que contrasta con las opiniones negativas de otros críticos, que cuestionan la pertinencia de las epifanías y su valor simbólico. Por ejemplo Millot (1984) sostiene que "The triviality of the epiphanies borders on nonsense" (p. 208); para ella, la causa de la estupidez de las epifanías es que Joyce pretendía utilizarlas para mostrar lo estúpidas que son las mujeres (puesto que casi todas están relacionadas con lo femenino). Pero lo que le parece más grave a Millot (y a Yeats en su momento, según ella misma cita), es que con ellas Joyce parece confirmar su vocación de escritor y su propio genio (p. 207).

Creemos que tanto Millot como los que pretenden aplicar la teoría epifánica de *Stephen Hero* al *Portrait* están excediéndose en su prerrogativa interpretativa, parafraseando a Eco. Para nosotros, la exclusión voluntaria de dicha teoría del texto final del *Portrait* confirma el deseo de Joyce de evitar confusiones innecesarias que llevaran a la crítica a juzgar su obra conforme a unos parámetros que él había desechado ya (aunque estuviera convencido de su validez cuando redactó las notas que conforman el *Workshop of Dedalus* editado por Scholes y que comentaremos más adelante). Las epifanías son visiones de Stephen en las que culminan procesos perceptivos, interpretativos y creativos que comienzan con su primer descubrimiento del mundo de los sentidos cuando no es más que un bebé. Estamos de acuerdo con Singer (1983) cuando afirma que en las epifanías lo importante no es el objeto en sí (como por ejemplo la chica-pájaro), sino lo que la mente de Stephen hace de ese objeto, con lo que la acusación de banalidad no tiene ningún sentido. No hay mimesis, como engañosamente podría dar a entender su cercanía a la exposición de una teoría aristotélica (si bien adaptada), sino que la epifanía supone la creación de nuevas formas y se debe enteramente la mente del artista.

En cuanto a lo inapropiado de la teoría de la epifanía (según se define en *Stephen Hero*) para explicar el proceso compositivo o la estructura del *Portrait*, basta con reflexionar brevemente sobre la palabra "sudden"; recordemos que allí se define *epifanía* como "a sudden manifestation of the spirit". Y es que no hay nada menos *repentino* que la cuidadosa composición de Joyce, en la que los mismos motivos aparecen cíclicamente con ligeros cambios en su percepción y en su significado, de manera que las epifanías de la novela tienen sentido como parte de un contexto muy amplio que existe sólo en la mente de Stephen, pero que ha sido alimentado gradualmente por los estímulos del mundo que le rodea. Del mismo modo, la teoría estética de Stephen y su voluntaria separación de la vida y la emoción cinética contrasta espectacularmente con la técnica joyceana y el riquísimo juego de sinestias sensoriales que determina los procesos artísticos de que es capaz el joven Stephen, quizá sin saberlo, como veremos en el apartado 2.2 de este artículo.

No podemos concluir esta sección sin mencionar la controvertida cuestión de la *villanelle* que Stephen compone en el capítulo V de *A Portrait*. Esta poesía ha hecho correr verdaderos ríos de tinta totalmente injustificados a nuestro juicio, ya que se ha debatido *ad nauseam* acerca de la calidad estética de este poema y de su adecuación a la teoría estética de Stephen, sobre todo



para probar que Stephen es un verdadero artista o un farsante según el punto de vista.

Bernard Benstock introduce una nueva perspectiva sobre el tema en su artículo “The Temptation of St. Stephen: A View of the Villanelle” (1976a). Aquí sostiene que se trata de la sublimación poética de una masturbación real que realiza Stephen esa noche, y destaca la importancia del personaje de Emma en este proceso físico-artístico. Pero sobre todo afirma que se trata de una “actual villanelle written by a fictional poet” (p. 37).

En, “The Villanelle Perplex: Reading Joyce”, en nuestra opinión el artículo más lúcido sobre el tema, Adams Day discrepa de Benstock y demuestra que la *villanelle* es “both an actual villanelle written by an actual poet (Joyce) and a fictional villanelle written by a fictional poet (Stephen)”, p. 84. Joyce escribió el poema en su juventud y lo incluye para mostrar como era un joven que ya no existe. Pero eso no quiere decir que no se pueda decir nada acerca de su calidad poética, como propone Benstock, ya que:

(...) however melodius the sounds may be, and however vivid the individual images, the villanelle, from the point of view of a seeker after wholeness, harmony, and radiance, is a hodgepodge of cliché and a farrago of nonsense. (p. 82)

Es decir, podríamos añadir, lo importante no es si la *villanelle* es buena o mala (y con Adams Day pensamos que es un poema mediocre), sino determinar qué tipo de información nos proporciona acerca de Stephen, que es el único al que se refiere en este contexto.

### 2.1.2. Personajes

En relación con el apartado anterior, la polémica sobre la validez de la teoría estética, la epifanía, y la calidad de la *villanelle* han ido ligadas a una crítica del personaje de Stephen, al que los primeros críticos del *Portrait* identificaban con Joyce. Booth afirma que no podemos estar seguros acerca de la intención del narrador del *Portrait*, con lo que no sabemos si se presenta al personaje de Stephen objetivamente o con ironía. En “Irony in Joyce’s *Portrait*: The Stasis of Pity”, Sharpless resume las opiniones de los críticos enzarzados acerca de la interpretación de Stephen: ¿es un héroe o un individuo insoportable? Para Sharpless, está muy claro que Joyce es irónico, con lo que se opone a la interpretación de Booth, y prefiere presentar a Stephen moviéndose desde un mundo de relaciones “cinéticas” con su familia, amigos e iglesia, hacia otro de aislamiento estático (p. 101). Esto es lo que según Sharpless caracteriza al personaje de Stephen por encima de la discusión sobre la simpatía que podamos sentir por él. Stephen representa la muerte del artista, sin compasión ni amor; el antídoto joyceano sería Bloom (p. 106).

De acuerdo con estas ideas, la crítica contemporánea se inclina por atribuirle a Joyce un discurso en gran medida irónico en general, pero sobre todo cuando se ocupa de Stephen. Para nosotros la intención irónica de Joyce

no ofrece ninguna duda; si el análisis de la obra no fuera suficiente, veamos esta carta que Joyce escribió a Ezra Pound el 1917, y que incluye un *limerick* irónico acerca de Stephen:

There once was a lounge named Stephen  
Whose youth was most odd and uneven  
He thrived on the smell  
Of a horrible hell  
That a Hottentot wouldn't believe in  
(Gilbert, vol. I, p. 102)

Hugh Kenner fue el primero en disociar claramente a Stephen de Joyce (1988), aunque eso no le impide tomarse a Stephen completamente en serio y analizarle de la siguiente forma: "indigestibly Byronic. (...) Nothing is more obvious than his total lack of humour" (p. 30) La comparación con Byron no se refiere a la persona sino al personaje "byrónico" que el escritor creó con obras como *Childe Harold* o *Don Juan*, que sentaron las bases del héroe romántico y casi satánico. De hecho, una tendencia importante en la crítica del *Portrait* es comparar al personaje de Stephen con diversas figuras literarias, mitológicas o históricas.

Además de la carencia de humor y amor, hay un rasgo que ha llamado mucho la atención de los críticos que se han ocupado del personaje de Stephen, en palabras de Buttigieg: "The confusion of the aesthetic with the spiritual is undoubtedly one of Stephen Dedalus's most salient characteristics" (1987: 109), lo que de nuevo nos lleva a la discusión acerca de la teoría estética que mencionábamos en el apartado anterior.

Aparte de Stephen, la crítica no ha prestado atención a otros personajes, lo cual es comprensible si consideramos que Stephen es el centro de la novela y todos los demás se presentan en función de su percepción y sentimientos. La crítica feminista ha abordado el tema de las mujeres en el *Portrait* en varios artículos significativos, empezando por "Bats and Sanguivorous Bugaboos", de Elaine Unkeless (1978), el más conocido "The Adolescent Point of View toward Women in Joyce's *A Portrait of the Artist as a Young Man*", de Margaret Church (1981), y varios artículos de Suzette Henke (v. bibl.). Aunque estos artículos pretenden centrar el interés en las mujeres, en realidad todos son análisis de la actitud *de Stephen hacia* las mujeres. Unkeless colecciona citas y menciones de lo injusto que es Stephen con las mujeres de su entorno (1978), y Church ya desde su mismo título utiliza el tema femenino para descubrir los fallos del carácter de Stephen.

Pero Church también realiza un análisis de los personajes femeninos de la obra, que clasifica del siguiente modo a lo largo del artículo:

a) Mujeres reales:

- madre (servicial, agradable para los sentidos, pacificadora, religiosa)

- Eileen y E-C (bellas, objetos de su fantasía, teme su humanidad, coquetas)

- prostituta (bella, tentadora, amenazadora)

#### b) Imágenes de lo femenino

- virgen María

- chica-pájaro

Tras un análisis en el que explica que Stephen exige pasividad de “sus mujeres”, su conclusión es que "Stephen does not interact with women as human beings, a problem he cannot solve even in *Ulysses*" (p. 164). Si bien esta observación es en parte cierta, la verdad es que Stephen parece incapaz de interactuar con nadie como ser humano y no sólo con las mujeres; lo cual es hasta cierto punto voluntario, pues desde su infancia se siente diferente y busca el aislamiento. A Stephen le atemoriza tanto la humanidad de las mujeres como la de su padre, o la de sus compañeros, si bien su relación con ellos es diferente puesto que no entra en juego el sexo.

El punto de vista feminista ha sido llevado al extremo por Suzette Henke, que en “Stephen Dedalus and Women: *A Portrait of the Artist as a Young Misogynist*”, afirma que las mujeres del *Portrait* son "one-dimensional projections of a narcissistic imagination" (p. 55), lo cual sería cierto en la medida en que todos los personajes secundarios del *Portrait* lo son, y no sólo las mujeres. Pero es que a continuación Henke afirma que la misoginia de Stephen le impedirá convertirse nunca en un verdadero artista (p. 55). Los grandes nombres de la historia del arte y de la literatura son prueba suficiente de que el grado de misoginia de un artista no es inversamente proporcional a la calidad de su obra, de hecho, no tiene nada que ver.

#### 2.1.3. Temas

Nos ocupamos en este apartado del análisis que la crítica ha realizado acerca de los contextos familiar, religioso, socio-económico, etc. en el *Portrait*, normalmente identificándolos con los lazos que Stephen rompe para convertirse en un artista. Aquí se considera la obra como un proceso de gradual toma de conciencia hasta la ruptura del capítulo V:

I will tell you what I will do and what I will not do. I will not serve that in which I no longer believe whether it call itself my home, my fatherland or my church: and I will try to express myself in some mode of life or art as freely as I can and as wholly as I can, using for my defence the only arms I allow myself to use-silence, exile, and cunning. (AP, p. 268-269)

Stephen ha necesitado muchos años de sucesivas decepciones para ir rechazando todo aquello que le parece externo a sí mismo y peligroso para su vocación de artista, pues cualquiera de estos contextos puede vampirizar la

conciencia y convertirle en uno de los seres “pasivos” de los que también lucha por apartarse. La crítica en general se ha plegado a la visión de Stephen y se ha ocupado de estos temas considerándolos lazos que han de ser rotos; pero en nuestra opinión la relación de Stephen con su entorno es mucho más complicada que un simple movimiento de tensión, oposición y huida, como ha sido descrito en ocasiones. Stephen no sólo se opone a estos contextos, sino que es moldeado por ellos, y de cada uno se apropia algo que hace suyo. Por ejemplo, rechaza la religión católica como doctrina y como visión del mundo; pero su propia concepción del arte y de sí mismo como “priest of the imagination” está imbuida de catolicismo (si bien en cuanto a sus aspectos externos y rituales más que en su doctrina profunda).

Uno de los textos que mejor articulan este interés de la crítica por la ruptura de los lazos descritos más arriba es el libro de Marguerite Harkness *A Portrait of the Artist as a Young Man. Voices of the Text*, de 1990. Harkness ofrece una panorámica de todo lo que se ha dicho hasta ese momento en cuanto al tema de las “redes” o “voces” que se disputan a Stephen, y que identifica con la Iglesia, la familia, el nacionalismo irlandés, etc. A continuación expone su método de investigación, que consiste en inspirarse en la estructura del primer capítulo, para ella similar a la de los cuentos de hadas, a partir del cual analiza el resto del libro: "the context of fairy tales, then, can shape our reading of this novel from start to finish, helping us create a tale of threat, intercession, transfiguration" (p. 49). Se trata de un análisis a nuestro juicio lastrado por su propia voluntad de reducir la obra a una síntesis imposible dada la riqueza de temas que suscita.

Los “temas” del *Portrait* han sido también tratados desde el punto de vista socio-político, como resume el artículo de Williams, “Dominant Ideologies. The Production of Stephen Dedalus”, de 1984, que analiza *A Portrait* como la construcción de una ideología propia a partir de la lucha con otras ideologías agresivas. Williams entiende *ideología* en el sentido marxista clásico de justificación de una forma monolítica de percepción de la realidad (Iglesia, Patria, etc.), todas inaceptablemente limitadas en opinión de Stephen. El panorama socio-político que dibuja Williams es desolador; el resultado de su análisis de las ideologías dominantes (producidas por el colonialismo británico y la Iglesia Católica) a lo largo de todo el libro es el siguiente:

Intellectually what is produced is a world view, visible in Uncle Charle's resignation or in Simon Dedalus's paralyzed view of the past, or, more ingratiatingly, in the invitation of S to "be one of us" — that is, to join the intellectual elite which will help reproduce this very same world view. Physically, the paralysis induced by the Catholic colonialist axis is present in the numerous descriptions of decay in the novel. Morally what is produced is the sense --coming under Joyce's rubric of "betrayal" — that everything is up for sale: jobs, sex, romantic love, friendship, certain forms of art, politics, patriotism, and, above all, religion (p. 319)

Los demás críticos se habían ocupado del efecto de estos contextos en Stephen y su ansia de escapar; Williams utiliza estas ideas para descubrir la parálisis de una sociedad corrupta tan prisionera de sus “redes” como Stephen. El punto de vista marxista ofrece por oposición una narrativa alternativa que nunca llega a realizarse en la obra, como veremos con Comens.

El artículo de Comens, "Narrative Nets and Lyric Flights in Joyce's *A Portrait*", de 1992, hace una reinterpretación postmoderna del tema de la ruptura. Las redes son las narrativas que intentan dominar a Stephen y de las que no puede escapar hasta que no logra construir él su propia narrativa, proceso que según Comens sucede a través de lo que denomina “escapadas líricas” de Stephen. Los contextos social, político, etc. hacen uso de una mediación lingüística (narrativa) equivalente a una afirmación de su autoridad, en la que Stephen se ve atrapado y de la que sólo puede escapar interrumpiendo este flujo constante de narrativa con escapadas líricas. Ejemplos de estas interrupciones serían el encuentro con la prostituta, la visión de la chica-pájaro y la villanelle, con las que la idea de mujer y lo lírico quedan definitivamente unidas; en palabras de Comens, "the lyric moments, in dissolving narrative, tend to erase the boundaries that establish identity" (p. 304).

Comens sostiene que si Stephen hubiese intentado responder con otra narrativa, la de su “impossible permanent and static lyricism” (p. 310), la huida hubiera resultado infructuosa, pues la “master narrative of liberation” es también una cárcel limitadora de la que es muy difícil escapar. La solución, ilustrada por la vida y obra posteriores de Joyce, es “the interaction of narrative and lyric (and recognizing the humor of the situation)”, algo que parece definir el *Finnegans Wake* (p. 310).

Para cerrar este apartado de análisis “temático”, hemos de ocuparnos de los estudios mitológicos, un asunto de gran importancia en la crítica joyceana. Algunos autores se han ocupado del trasfondo céltico en el *Portrait*, pero la mitología que más ha inspirado a la crítica desde un principio ha sido sin duda la de la Grecia clásica, inspirados por el apellido de Stephen. La posterior aparición de Ulysses y el tema de sus correspondencias homéricas renovaron el interés de los estudiosos por buscar ecos mitológicos en toda la obra de Joyce.

Jean Paris es el autor del influyente *James Joyce par lui-même*, de 1957, en el que hace un apasionante recorrido histórico por el concepto del laberinto y la interpretación mitológica de la figura de Stephen inspirado por sus similitudes con Teseo, Telémaco y Dédalo. Posteriormente Hayman continuaría este interés con su análisis de los temas amenazadores del *Portrait* (las diversas fuentes de autoridad) como monstruos del laberinto que en cada capítulo Stephen ha de vencer y que se revelan siempre como ridículos en el siguiente. La caracterización mitológica de sus problemas y su contexto social adolece de un maniqueísmo simplificador que impide que Stephen se desarrolle plenamente como individuo:

Until Daedalus and Icarus (and Lucifer and Christ) are reconciled or synthesized in Stephen's mind, until he recognizes in himself the element of humanity and acknowledges the values with which he is surrounded and his own intellectual and emotional commitment to those values, until, that is, he recognizes the nature of the labyrinth as an essential aspect of man's condition, he will not be able to use the wings or realize his potential as artist and as human being (1964: 53).

No podemos estar más de acuerdo con esta opinión, relacionada con la que enunciábamos al principio de este apartado: A Stephen le lastran sus propias dicotomías y su incapacidad para reconocer que no puede rechazar categóricamente estas “redes”, pues son parte de él.

La alternancia entre Cristo y Lucifer es muy útil para ilustrar el tipo de contradicciones y oposiciones en que se ve envuelto Stephen. Estamos de acuerdo con Mahaffey cuando afirma que Joyce no es postmoderno, puesto que se sigue basando en oposiciones binarias, si bien le gusta darles la vuelta. La crítica ha ignorado que:

Joyce instigates a dialogue between traditional or logocentric methods of interpretation and those that have been excluded; between rational, scholastic logic and the unschooled apprehension of complex interconnection; between an ethos of individualism and an ethos of community; between the world defined as "male" and its "female" complement; between the referentiality of language and its materiality; between conscious and unconscious desire. (1988: 3-4)

El joven Stephen no es totalmente consciente de esto, y el *Portrait* se mueve en esta tensión constante entre el individuo y su contexto, una tensión que determina la novela, no sólo temáticamente, sino también en cuanto a su lenguaje.

## **2.2. Significante**

Bajo el epígrafe “significante” incluimos aquellas obras que se han ocupado sobre todo de la forma de la novela, siempre relacionándola con el contenido pero insistiendo más en aspectos estructurales y compositivos.

### **2.2.1. Estructura/Estilo**

Si en algo han estado de acuerdo todos los críticos desde la aparición del *Portrait*, independientemente de que les gustase o no la novela por otros motivos, es en lo tremendamente original de su estructura y en el hecho de que inauguraba una nueva forma de concebir la narrativa. En el análisis de la recepción crítica del *Portrait* que hace Kershner en el prólogo a su edición (1993a), menciona las opiniones que aparecieron en las reseñas contemporáneas a su primera publicación:

Joyce's technique was so convincing that the reviewers had to admit that something beyond conventional realism was at work. (...)

Virtually all reviewers praised the writing, and some were swept away despite themselves, protesting all the while. (...) nearly all the early reviewers complained of the book's formlessness, its abrupt transitions, its lack of plot, and its unusual demands upon the reader. (1993a: 223)

Esta reacción contradictoria se entiende si consideramos que es la primera vez que la crítica se enfrenta a algo semejante. Por un lado les parece indudable el genio literario de su autor; por otro, se sienten perdidos en su labor de críticos al no encontrar los elementos habituales a los que estaban acostumbrados a aplicar su aparato crítico: argumento, linealidad, cooperación con el lector... Todo lo habitual estaba ausente; estaba claro que se encontraban ante algo nuevo, aunque aún no sabían qué etiqueta aplicarle. Como decíamos al principio, el *Portrait* se vió relegado a un segundo plano en cuanto apareció *Ulysses*, que al ser aún más extremo en su ruptura con la novela tradicional, acaparó la atención de los teóricos de la literatura.

La atención a la estructura del *Portrait* resurge intermitentemente en los años cuarenta y cincuenta con artículos como "The Role of Structure in Joyce's *Portrait*", de Grant Redford, 1958, que hace un análisis capítulo a capítulo. Más que descubrir nuevas claves estructurales, su intención es explicar el libro a los lectores despistados, y resulta bastante poco original en su tratamiento. No es hasta la aparición de la ya mencionada obra de Booth, *The Rhetoric of Fiction* y su capítulo "The Problem of Distance in *A Portrait of the Artist as a Young Man*", en 1961, que comienza el interés real por la estructura del *Portrait*. Booth aborda este problema desde su particular visión de la obra como ambigua y confusa para los lectores por carecer de un narrador fiable; la estructura de la obra es otra de las cosas que Joyce hizo mal, puesto que al no ser lineal el lector no sabe a qué atenerse.

En seguida comenzaron a hacerse oír algunas voces contrarias a Booth, como la de Naremore, 1967, a quien le parece que la "distancia autorial" en el *Portrait* no es un problema, sino al contrario, un método compositivo. Naremore defiende que la estructura del *Portrait* tiene un significado, igual que el estilo, y refuta las acusaciones de "purple prose", afirmando que Joyce es irónico en todo momento. Ese mismo año, Sidney Feshback publica "A Slow and Dark Birth: A Study of the Organization of *A Portrait of the Artist as a Young Man*", que durante mucho tiempo será referencia obligada para todos los que traten el tema. Feshback dice que el *Portrait* es la descripción de la gestación de un alma, y que su estructura se corresponde con los cinco "gritos" que componen esa gestación, uno por capítulo. Estos gritos son clímax temáticos que se revelan como ridículos en la siguiente fase; he aquí los cinco momentos vitales y su significación según Feshback:

- pandybat (external stimulus)
- sexual desire (changes)
- sermon (verbal command)

- sight of beauty (vision)
- poetic annunciation (purified imagination)

Este es el primer análisis de la estructura del *Portrait* como una serie de “etapas”, y la gran mayoría de la crítica posterior lo ha seguido, si bien interpretando las etapas de distinta forma.

Otro momento de reflexión es el de Margaret Church, que en su libro *Structure and Theme. Don Quixote to James Joyce*, 1983, le dedica bastante espacio al *Portrait*. Church analiza los diferentes tipos de estructura que se han propuesto para el *Portrait*, y halla los tres grupos siguientes:

- los que ven la estructura en función de la teoría estética (p.ej. Connolly)
- los que la ven como etapas espirituales (Van Laan)
- los que la ven como la gestación de un alma (Feshback; v. más arriba)

Ella propone un nuevo punto de vista: considerar la estructura del *Portrait* como un "Viconian structural pattern", con “edad divina”, “edad de los hijos”, “edad de la gente” y “edad de los padres”, que además sigue un desarrollo cíclico. Su argumentación resulta relativamente convincente, pero en realidad no hay ninguna razón por la que sea preferible a ninguna de las otras opciones que ella misma enumera al principio del capítulo. Lo mismo sucede con el análisis de Lorraine Weir, que en "Barthes' *Loyola/Joyce's Portrait. Taxonomy and Paradigm*", de 1989, compara el *Portrait* con los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio según los estudia Barthes. Afirma que Stephen se construye a sí mismo en un proceso de “logothesis” (p. 23), en lo que nos parece una forma complicadísima de hacer unas observaciones bastante obvias acerca de la técnica de repetición y aislamiento que sigue Stephen en su proceso de aprendizaje.

Una aportación más novedosa es la de Kenner, que en “*The Portrait in Perspective*”, de 1988, relaciona la estructura de capítulos y equilibrios rotos en cada transición con los cambios en el lenguaje de Stephen. En el *Portrait*, “Language is a Trojan horse by which the universe gets into the mind” (p. 13), por eso el equilibrio se rompe cada vez que el mundo de Stephen se agranda “and the frame of reference more complex” (p. 19).

De hecho se puede decir que la preocupación por el lenguaje domina una serie de trabajos que ven la estructura del *Portrait* no como una sucesión de rupturas, sino más bien como algo fluido, que recibe su unidad del modo en que Joyce utiliza el lenguaje. Quizá el primer trabajo de estas características sea “*The Stream of Consciousness Technique and the Structure of Joyce's Portrait*”, de K.E. Robinson, publicado en 1971. Robinson analiza el monólogo interior de Stephen como clave estructural, que va evolucionando hasta un claro cambio de registro a la mitad del capítulo IV, en que el



discurso se convierte en algo muy funcional. Veamos unas frases antes y después del punto de inflexión que marca Robinson.

He heard the choir of voices in the kitchen echoed and multiplied through an endless reverberation of the choirs of endless generations of children: and heard in all the echoes an echo also of the recurring note of weariness and pain. All seemed weary of life even before entering upon it. And he remembered that Newman had heard this note also in the broken lines of Virgil *giving utterance, like the voice of Nature herself, to that pain and weariness yet hope of better things which has been the experience of her children in every time.*

\* \* \*

He could wait no longer.

From the door of Byron's publichouse to the gate of Clontarf Chapel, from the gate of Clontarf Chapel to the door of Byron's publichouse and then back again to the chapel and then back again to the publichouse he had paced slowly at first, planting his steps scrupulously in the spaces of the patchwork of the footpath, then timing their fall to the fall of verses. (AP: 177-178)

Robinson piensa que el lenguaje anterior a los asteriscos (caps. I-IV) es una "extended memory section", y todo el lenguaje posterior (caps. IV-V), "a return to the thoughts of the present" (p. 66), idea que nos parece muy estimulante. La diferencia entre el estilo pausado de la primera parte y el abrupto de la segunda resulta notable en el fragmento que hemos reproducido. El artículo de Robinson es interesante por dos motivos: en primer lugar por su análisis de las técnicas lingüísticas de Joyce para unir unos fragmentos con otros y unos capítulos con otros. En segundo lugar, si su hipótesis es cierta, Stephen sería siempre el narrador (y no Joyce), pero desde dos puntos de vista distintos, lo que explica la ironía con que se observa al joven Stephen de la primera parte. No hay omnisciencia, como señala Robinson, sino que se trata de un monólogo interior narrado (más que totalmente internalizado como sí lo sería el de Molly Bloom en *Ulysses*):

The two structural monologues form the frames on which Joyce built his irony. The mechanics of the first frame may be said to consist fundamentally of the interplay of levels of experience within the same character. The ensuing irony is, as we have seen, of a gentle nature, tending towards an understanding of the reasons for the existence of irony rather than merely being destructive. (...) if Stephen is the ostensible ironist for the first frame of ironic reference, then Joyce, as narrator in the structural unit of narrated interior monologue, occupies that position for the second. (p. 75)

Si bien aquí simplifica un tanto las instancias narrativas, sus observaciones nos parecen muy acertadas. En la misma esfera teórica se encuentran los trabajos de Riquelme (1988) y Jackson (1997). En "The Preposterous Shape

of *Portraiture: A Portrait of the Artist as a Young Man*”, Riquelme hace un análisis de las perspectivas lingüísticas del narrador del *Portrait* (parte de la responsabilidad de la voz narrativa se la atribuye a Stephen) y piensa que la sutil mezcla de la primera y tercera persona es lo que lo diferencia de *Stephen Hero*. Jackson también habla de la fluidez del lenguaje de la obra, y lo relaciona con las tendencias de la física contemporánea en su libro *Joyce, Chaos and complexity*. El más reciente tratamiento de este tema se lo debemos a Weldon Thornton, que en *The Antimodernism of Joyce's Portrait of the Artist as a Young Man*, de 1999, añade una nueva interpretación a la idea del flujo textual/lingüístico: "what Joyce aims to simulate is not the flow of thought in Stephen's mind, but the flux of thought/feeling/sensation/mood in Stephen's psyche" (p. 121).

Este punto de vista enlaza directamente con otra corriente interpretativa joyceana, la postestructuralista, que partiendo del lenguaje analiza la estructura del *Portrait* como un proceso de creación de una identidad. Uno de los primeros artículos es el excelente “Disremembering Dedalus: A *Portrait of the Artist as a Young Man*”, que publicó Maud Ellman en 1981. Allí critica la obsesión de la crítica anterior con el “problema” de la distancia estética en el *Portrait*, que parece ser el único tema que les ha interesado:

as if *Portrait* were about the tension between sympathy and judgement. (...) Yet what such approaches do not take into account is the materiality of writing in the novels: at all points, Joyce's texts resist their appropriation back into the discourse of realism, of representation, because of the oddness and opacity of their language (p. 190).

Su análisis de la búsqueda de identidad como proceso lingüístico está en gran medida inspirado en Derrida, y prefigura el trabajo posterior de Hélène Cixous, “Joyce: the (r)use of writing”, de 1984, en que la autora vuelve a insistir en el tema del proceso:

Joyce's work is crossed right through by a subject-waiting-for-itself which assumes the formal appearance of a quest, an apprenticeship, a journey, of all those literary genres where the advent of the self finds its niche and is proclaimed -*Bildungsroman* or Dantesque path- with never a definitive way out, with no conclusion. (Cixous, 1984: 15-16)

La mención de la diversidad de géneros como característica del modo de construcción del *Portrait* es una cuestión que ha preocupado a la crítica postestructuralista, como muestran los trabajos de Riquelme (1981), acerca de los paratextos del *Portrait* (el título, el epígrafe de Ovidio, el diario...); y Heath (1984) que trata los diferentes tipos de texto que forman el *Portrait*: “from the sermon to the brief epiphanies that reappear in the former novel” (p. 36).

Por último, el estudio de la estructura del *Portrait* se ha abordado desde la teoría de la recepción, o simplemente considerando el punto de vista del lector. En “The Reader's Role in *A Portrait of the Artist as a Young Man*”

(1982), Charles Rossman afirma que Joyce lleva al extremo las elipsis en su relato, de manera que el lector del *Portrait* hace un esfuerzo muy grande a la hora de “fill the gaps” de significado descritos por Iser. La estructura cobra sentido porque "Joyce prestructures the meaning so that a reader, to actualize it, must gather as the context specific moments elsewhere in the text" (p. 29). Inspirándose en el *Portrait*, Rossman expone su propia teoría acerca del proceso interpretativo a que se ve obligado el lector, que le parece más útil que la de los *gaps* de Iser, al menos en este caso. Su teoría se centra en los *frames*, o marcos de sentido (como se conocen en psicología cognitiva) que el lector va situando “alrededor” de cada escena para que cobre sentido. Los *frames* se componen de información que el lector ha obtenido anteriormente en la obra, o en otras obras, y a veces no cobran sentido hasta que otro fragmento de información no aparece más adelante, con lo que el lector vuelve atrás y reinterpreta las escenas pasadas en un movimiento constante.

Such evolving contexts often have a complex morphology. An idea, image, phrase or situation may be carried forward as the necessary interpretive context for a later moment in the narrative, but may then dissolve into an associated idea, image, phrase or situation which is itself carried forward to form a portion of the context of a still later narrative section, and so forth (p. 30).

Fritz Senn también se ha ocupado del lector en "The Challenge: "ignotas animum"" (1984), en que tomando como excusa la cita de Ovidio al comienzo del *Portrait*, hace un análisis del proceso interpretativo que el lector tendrá que llevar a cabo para leer esta obra. "Joyce also turned back to reinstitute an ancient technique to spell out meanings by sending the mind forward and backward" (p. 77). Las conjeturas de Stephen acerca del lenguaje y la realidad son similares a las del lector acerca del significado del texto y su estructura. El lector ideal del *Portrait* tiene una dura tarea por delante.

### **2.2.2. Motivos/Símbolos**

Esta sección está directamente relacionada con la anterior, pero hemos querido separarlas porque si aquella se centra en la continuidad y en ensamblar las piezas del *puzzle* estructural que es *A Portrait*; esta insiste en elementos aislados que, si bien están integrados en el conjunto, destacan más por su importancia simbólica. La construcción de estos momentos culminantes es la técnica estilística más comentada del *Portrait*.

Lee T. Lemon publicó “*A Portrait of the Artist as a Young Man. Motif as Motivation and Structure*” en 1968. Este artículo sienta las bases del análisis de motivos y símbolos en la obra de Joyce. Lemon distingue entre motivos y símbolos: los primeros son propios del texto (son invención de Joyce), y los segundos toman su significado del algo externo al texto (son convenciones culturales). Joyce hace uso de ambos, pero es un maestro en la creación de motivos propios. Para ilustrar esto, Lemon observa el desarrollo de varios motivos, como el de las manos y el de la vista, y señala cómo la característica más sobresaliente del método de composición de Joyce es

preparar el efecto de los motivos en sus sucesivas apariciones. El sentido de cada motivo va cambiando lentamente según avanza la novela, y normalmente se van cargando de significado hasta llegar a un clímax epifánico. A nuestro juicio, lo más interesante del análisis de Lemon está en su interpretación de cómo los motivos afectan el desarrollo del personaje de Stephen:

His confusion about whether hands are good or bad, about the emotional tone of coldness, about the pandy-turkey, about moisture, and so on, are part of the same confusion between the qualities of reality he instinctively senses and those he has been taught to respond to" (p. 52).

La realidad de Stephen no es la de los que le rodean, y no empieza a controlar su propia realidad hasta que no toma la decisión de renunciar a convertirse en sacerdote. A partir de entonces, el control de los "motivos" determinará su proceso de conversión en artista, con lo que su identificación y análisis es mucho más relevante que si fueran meros adornos.

Bernard Benstock se ocupa de la estructura simbólica del *Portrait* en "A light from Some Other World: Symbolic Structure in *A Portrait of the Artist*" (1976b). Aquí intenta analizar los símbolos que utiliza Joyce contrastándolos con el significado habitual que se les asocia culturalmente (por ejemplo los ojos oscuros, los colores de la virgen, los colores de la Navidad, etc.). Pero pronto se da cuenta de que la simbología de Joyce es completamente personal, y que no puede aplicarle directamente ninguna convención cultural:

The basic colour in *A Portrait* is gray; the most powerful contrast is between coldness and warmth; the essential substance is the sluggish matter of the earth, filth and slime. It is against this conspiracy of ambiance that Stephen struggles to attain wings (p. 200).

A pesar del extenso catálogo de símbolos que identifica Benstock, su artículo resulta un tanto limitado por el hecho de que se trata de una mera lista, sin interpretación de por qué aparece cada símbolo.

El interés por los motivos y símbolos sigue vivo hasta tal punto que se convierte en el objetivo del primer estudio informatizado del *Portrait: Imagery and the Mind of Stephen Dedalus. A Computer Assisted Study of Joyce's A Portrait of the Artist as a Young Man*, que realiza John B. Smith en 1980. Smith obtiene unos listados con todas las imágenes y su número de apariciones por capítulo, cuyos resultados después representa en gráficos de "intensidad de imágenes", identificando las más importantes, aunque no intenta explicar por qué dos o más imágenes aparecen conectadas. Su estudio contiene todo tipo de esquemas capítulo a capítulo que analizan los movimiento de las imágenes, en su mayoría sensoriales, y los momentos densos; que coinciden con el episodio del *pandybat*, la confesión y la *villanelle*. Smith detecta el alto nivel de interrelación de las imágenes y sus cambios de connotación; según él, su combinación se va haciendo cada vez

más compleja hasta llegar a la fusión más intensa del libro que es la visión de la chica-pájaro (p. 28).

Para dar una idea de su método, veamos por ejemplo la lista comparativa de imágenes que hace de los tres primeros capítulos:

<u>Chapter I</u>	<u>Chapter II</u>	<u>Chapter III</u>
father	father	God
Dedalus	Dedalus	sin
hand	Heron	soul
eye	day	hell
face	eye	dark
prefect	dark	pray
day	face	heart
name	voice	child
cold	walk	day
god	hand	eye
rector	smile	fire
dark	heart	word
cried	night	hand
door	silence	body
voice	work	heaven
walk	head	saint
smell	home	confess
air	light	death
head	garden	face
bed	halt	light

Si bien algunas de sus conclusiones son muy interesantes, a veces no queda claro cómo el estudio informatizado le ayuda a llegar a ellas, ya que también habría podido hacerlo sin todos los gráficos y exhaustivas listas de aparición de palabras, que añade al final de su trabajo como apéndices.

El último autor que queremos mencionar en este apartado es Anthony Burgess y su "Martyr and Maze-maker", de 1988, porque va un paso más allá de la mera mención de listas de motivos y símbolos que hacen los autores anteriores, y trata de ofrecer una interpretación. Considera que lo que diferencia *A Portrait of Stephen Hero*, es que en el *Portrait*, Joyce "makes naturalism serve symbolism" (p. 45).

### **2.2.3. Los sentidos/ Percepción/ Experiencia**

En este apartado agrupamos las reflexiones críticas acerca de lo que a nuestro juicio es el recurso estructural más importante y original del *Portrait*, pues las percepciones sensoriales del joven Stephen propician la aparición de

símbolos y motivos, así como el ensamblaje de la estructura a partir de los distintos momentos de convergencia más allá de la linealidad temporal. Las percepciones sensoriales de Stephen determinan su adquisición de conocimientos y dan forma a su experiencia, y son además el origen de su sensibilidad estética. Los artículos y libros que examinamos a continuación están a caballo entre la preocupación estructural (significante) que caracteriza los que comentamos en la sección 2.2, y la preocupación por el contenido (significado) que hemos revisado en 2.1. Esto les hace más interesantes si cabe, pues sirven de puente entre ambos tipos de análisis.

Comenzamos por los trabajos que examinan el uso de los sentidos en el *Portrait*, algo que sorprendentemente no ha recibido toda la atención que creemos merece. Cronológicamente se puede decir que el primer artículo que se ocupa exclusivamente del tema de los sentidos en el *Portrait*, centrándose en el de la vista, es el de Richard Wasson: "Stephen Dedalus and the Imagery of Sight: A Psychological Approach" (1965). Wasson analiza la experiencia de Stephen para concluir que se ajusta a una patología psicológica de personas con "voyeuristic predilections" (p. 195), ignorando la importancia que tienen todos los demás sentidos en la obra, notablemente el olfato. El análisis de Wasson observa a Stephen como a un "enfermo" y no se desprende de una jerga psicológica un tanto fuera de lugar dado el objeto de estudio, aunque sus observaciones resultan interesantes en ocasiones: "Stephen behaves ambivalently with regard to sight: with the prostitute, he cannot look, with Emma and Eileen, however, he can only look" (p. 201).

El sentido de la vista es el que más ha llamado la atención de la crítica, que en general considera que es el más importante para Stephen, como afirma Beebe en "The *Portrait* as Portrait: Joyce and Impressionism", una obra interesante que partiendo del tema de la *vista* y su relación con la *visión* relaciona la obra de Joyce y la teoría estética de Stephen con el credo del movimiento impresionista:

Just as the Impressionist painters insisted that it was their superior vision rather than just the objects they depicted which justified their work, Joyce located *claritas* not only in the whatness of the work of art but in the eye of the beholder. (1980: 21)

Beebe llega a esta conclusión tras considerar los aspectos "visuales" que justifican la comparación de Stephen con los impresionistas:

- fusión del observador con lo observado
- dar una imagen a través de detalles y partes
- motivos comunes: agua, sombras, nubes, ventanas, espejos
- idea de epifanía similar a la impresionista de "instante más intenso"
- *Portrait* compuesto de escenas separadas en apariencia triviales igual que los cuadros impresionistas

- hostilidad de la crítica contra ambos

Si bien su lista de “motivos comunes” no resulta muy convincente, como tampoco es una razón de parecido el que la crítica fuera hostil al movimiento impresionista y a Joyce, la idea de Beebe resulta fructífera, sobre todo porque se ocupa de demostrar algo que se había venido afirmando sin prueba alguna: que el *Portrait* es impresionista.

Este tipo de afirmaciones casi anecdóticas está detrás de la aparición de varios artículos y libros relacionados con el tema de los sentidos en la obra de Joyce, no como elemento estilístico o significativo, sino como inspiración para exploraciones temáticas más o menos afortunadas. Nos referimos a obras como el libro de Allison Armstrong, *The Joyce of Cooking*, de 1986, en que ofrece la colección de recetas de todos los platos que se mencionan en las obras de Joyce, y donde hace un análisis de Stephen como alguien a quien le gusta comer bien; o el libro editado por Ruth Bauerle, *Picking Up Airs* (1993), donde una serie de artículos identifican las alusiones musicales en toda la obra de Joyce, dedicándole bastante poco espacio al *Portrait*.

Incluso las obras que se han ocupado de la musicalidad de los textos joyceanos parecen haber ignorado al *Portrait* en gran medida, como por ejemplo hace Stewart en su *Reading Voices. Literature and the Phonotext* (1990), en que hay un capítulo dedicado a Joyce y centrado sobre todo en el *Finnegans Wake*. Stewart dice que las combinaciones fonéticas interesantes no aparecen en el *Portrait* excepto por el momento en la cena de Navidad cuando Mrs. Dedalus dice "For pity's sake and for pity sake let us have no political discussions on this day (...)", y en adivinanzas como la de Athy (p. 233-36). Adam Piette rebate estas opiniones queriendo hacer justicia a las aliteraciones y estupenda acústica del *Portrait* a través del análisis de ciertas frases del libro en su *Remembering and the Sound of Words. Mallarmé, Proust, Joyce, Beckett* (1996), pero tampoco lo hace de un modo demasiado convincente o significativo.

Hasta 1987, con O'Sullivan y su *Joyce's Use of Colours. Finnegans Wake and the Earlier Works*, no hay un estudio que se ocupe de los sentidos (en este caso sólo se ocupa de la percepción de colores) como clave para la comprensión del *Portrait*, y en relación con el resto de la obra de Joyce, a pesar de que no estamos de acuerdo con todas sus conclusiones, como veremos. O'Sullivan distingue tres tipos de uso de los colores en la obra de Joyce:

- naturalista (descripción)
- asociaciones convencionales (por ejemplo, “black sinners”)
- simbólico/estructural (propio)

Es en el tercer grupo en el que centrará su análisis aplicándolo a toda la obra joyceana, aunque aquí sólo comentaremos su análisis del *Portrait*. Si bien su clasificación inicial entre formas de usar los colores es prometedora,

su análisis resulta sorprendentemente simplista, y podemos resumir así sus conclusiones:

- el color que aparece más veces es negro/oscurο
- todas las cosas sin color o pálidas son negativas
- uso ambiguo del color gris
- lo mas importante es la rosa (flor, y su color: verde por ejemplo)
- la concentración de colores más grande se da en el episodio de la chica-pájaro (pags. 18-20)

O'Sullivan relaciona interpreta estas afirmaciones sosteniendo que la ambigüedad en el uso de los colores se debe a la confusión y malentendidos en que constantemente cae Stephen:

The color concentrations of *A Portrait* most frequently attend the efforts of the maturing Stephen to discriminate between the conflicting demands his society and his nature place upon him. Dark and darkness characterize the puzzling mystery of those demands. (p. 23)

Para alguien que ha distinguido acertadamente entre el uso convencional y el uso propio que Joyce hace de los colores, esta es una conclusión espectacularmente convencional, ya que asocia la oscuridad a lo misterioso y negativo. La aparición de colores oscuros no señala la confusión de Stephen, sino que la combinación de estos colores con percepciones provenientes de los demás sentidos es lo que caracteriza su forma de percepción de la realidad, que finalmente le llevará a desarrollar su sensibilidad artística. Se trata de algo positivo y personal, no de un conflicto social o de una incapacidad personal.

El artículo que más se aproxima a nuestra idea del juego sensorial como aglutinante de significados en el Portrait es "James Joyce: The Olfactory Factor", que publica Bernard Benstock en 1991. Si bien el artículo se concentra en el sentido del olfato, hace unas observaciones generales acerca de la importancia del desarrollo de los sentidos por parte de Stephen desde pequeño. Para Benstock, los sentidos son "the tools of even the most ordinary artist" (p. 139), y sospecha que para ser un gran artista se necesita una sinestesia de los sentidos (p. 139), algo que el *Portrait* ejemplifica magistralmente.

Benstock también se ocupa de la relación entre los diferentes sentidos:

In characterizing the art and defining the domain of art in beauty, Stephen tends to privilege the two major senses, while lumping the three ancillary senses together as he interprets Aquinas's *visa* "to cover esthetic apprehensions of all kinds, whether through sight or hearing or through any other avenue of apprehension" (p. 142).



En efecto, los dos sentidos importantes en la teoría estética son la vista y el oído, y el artículo de Benstock quiere llamar la atención sobre la gran importancia del olfato en la composición del *Portrait*. Las percepciones de Stephen funcionan asociativamente, uniendo distintos ámbitos sensoriales. Benstock señala que dichas percepciones suelen ir de lo cinético a lo estático cuando Stephen las convierte en arte (p. 143).

Precisamente, el siguiente grupo de artículos que comentaremos se centra en el análisis del proceso de percepción de la realidad que presenta el *Portrait*, que si bien comienza en los sentidos, continúa en la mente de Stephen, que da forma a su propia experiencia de un modo muy distintivo e interesante. El interés por este tema comienza cronológicamente con dos tesis doctorales, aunque ninguna de ellas tiene mucho impacto entre la crítica joyceana. En *Das künstlerische Bewusstsein und seine Gestaltung in James Joyce's A Portrait of the Artist as a Young Man und Ulysses*, de 1973, Uwe Multhaupt estudia el *Portrait* como un ejemplo único de fusión de los modos naturalista y simbólico de escritura; y llama la atención sobre la importancia del proceso de percepción para la formación de la conciencia artística:

In the dialectic process of Stephen's mental development, in the cyclic repetition of trust in authorities and ensuing disillusionment, we find a fore-shadowing of the end-result of the artist's search for identity: the search itself (p. 212)

En 1981, Martin Bock publica su tesis, *The Disoriented Voyager, Theories of Sense, Perception and the Visionary Moment in Modern Literature*, que insiste con vehemencia en la importancia del tema de la percepción para comprender la totalidad de la obra de Joyce:

Joyce's epistemology can be understood only if the reader considers the relation of language to the phenomenal world, the conflict between individual perception and cultural episteme, and the differences between wakefulness, sleep and hallucination (p. 116).

Estamos de acuerdo en que este es el tema más importante del *Portrait*: cómo se construye el conocimiento y qué significa exactamente ese proceso cognitivo; la condición de artista de Stephen viene después. Insiste de nuevo Bock:

From Stephen's earliest memories—in which sensation, language, and knowledge are one—to his spiritualized aesthetic which seeks to renounce the primacy of sensation, sense perceptions are a clear index to Stephen's epistemological life (p. 119)

Bock examina la novela en busca de momentos clave de percepción sensorial que determinen el desarrollo de la fenomenología propia de Stephen, como el de la pérdida de las gafas y posterior castigo, el encuentro con la prostituta, el sermón del infierno y la mortificación de los sentidos del capítulo IV. Estos momentos son tan traumáticos que llevan a Stephen a abominar la experiencia “cinética”, “thereby rejecting not only a healthy

emotional life, but also an intellectual and artistic life which is responsive to all orders of reality" (p. 124). Por ejemplo, cuando Stephen ve a la chica-pájaro, se excita ante la contemplación de la belleza, pero en lugar de responder a la llamada de la vida, "falls asleep in a synesthetic, Baudelerian swoon" (p. 126).

En esta misma línea nos parece importante la aportación de Kershner, que nos recuerda que el modo de percepción de Stephen es radicalmente narrativo. "Stephen not only thinks, but perceives in phrases and sentences. His consciousness, we might say, is "narratized". (1989: 160) Esta apreciación enlaza las teorías fenomenológicas con el análisis de Benstock acerca de la sinestesia, pues esta sólo es posible debido al carácter narrado de la experiencia sensorial de Stephen.

En efecto, Stephen resuelve las abstracciones y las transforma en lenguaje, en formas que puede manipular e integrar en el resto de su experiencia. Como señala Peters en *Wahrnehmung als Gestaltungsprinzip im Werk von James Joyce*, acerca de los colores (la traducción es nuestra): "Stephen no imagina los colores como campos abstractos, sino que necesita asociarlos a determinadas formas y estructuras" (1995: 83); Stephen pone así los límites al desarrollo de su imaginación. Peters describe la novela como un proceso de toma de control gradual sobre la actividad de los propios sentidos, y descubre una contradicción en la riqueza de las experiencias sensoriales cinéticas de Stephen a lo largo de toda la obra y su rechazo posterior de las mismas en favor de una experiencia estética, aquí igual a estática (p. 114-116). Para Peters, la teoría estética de Stephen es en realidad una teoría de la percepción que quiere justificar su ideal estático, pero resulta inútil pues está completamente separada de la realidad perceptiva que nos muestra el libro, que es mayoritariamente cinética. Por eso Stephen no puede dar ningún ejemplo que ilustre su teoría (p. 117). Coincidimos con Peters en que nos interesa mucho más la sucesión de sinestesias y el rico movimiento cinético de percepciones sensoriales a lo largo de toda la novela que la teoría estética que Stephen expone.

El tema de la percepción ha sido retomado recientemente como "prueba" en la discusión de si Joyce es modernista o postmodernista (normalmente rechazando la segunda etiqueta), que no nos interesa tanto pero que no podemos dejar de mencionar.

En *The Dialectics of Sense and Spirit in Pater and Joyce* (1998), Frank Moliterno resume los intentos previos de identificar a Joyce con la estética modernista, y sobre todo de presentarle como seguidor de Pater. Moliterno considera que ambos autores comparten un rechazo de la noción clásica de belleza absoluta, del extremo aristotelismo y del extremo relativismo. Ambos autores siguen un credo del "arte por el arte", y se da una interesante similitud entre en concepto de Pater de "imaginative reason" y el de la epifanía joyceana; pero no hay una relación de dependencia de Joyce con respecto a Pater. Tampoco se puede considerar que las dos teorías sobre la percepción de ambos autores se correspondan totalmente, ya que en la de

Stephen no hay síntesis "he sees sensation and intellection as only analogous processes" (p. 62).

Joyce se desmarca pues de la "ortodoxia" modernista, pero tampoco se le puede considerar postmoderno, como examina Thornton en *The Antimodernism of Joyce's Portrait of the Artist as a Young Man*, de 1999.

although *A Portrait* does involve a profound criticism of the modernist view of the self, Joyce does not claim the self is nonexistent or merely a cultural construct (as the poststructuralists would have it) (p. 3).

El único modernista en esta discusión es Stephen, y Joyce se burla de él. El tema de la percepción es crucial en estas distinciones, puesto que dos de los problemas claves del modernismo son:

a) "the pervasiveness of the subject/object, mind/matter dichotomy in the modern psyche"

b) "certain skeptical modernist ideas about the individual psyche and the social psyche (...). In regard to the individual psyche, these ideas include the notion that the mind is a tabula rasa and that self-knowledge is both feasible and desirable. In regard to the social or collective psyche these ideas involve deep skepticism as to the very existence of any such entity, because of the assumption that consciousness exists (if at all) only in individual persons" (p. 22)

Esto lleva a una crisis que autores como Woolf y Joyce intentan estudiar y dramatizar. El propio Joyce busca la reconciliación de la mente y la materia, algo que se ve en el *Portrait* igual que en el resto de su obra.

Para nosotros, lo más significativo del libro de Thornton en cuanto al tema de la percepción y los sentidos es la idea de que el desarrollo de la mente de Stephen es un rechazo de falsos caminos (p. 73), y no una serie de fracasos y decepciones como suelen caracterizarlo otros críticos. La postura de Joyce, no es enteramente modernista ni postmodernista:

My claim, then, is that virtually everything in this novel simulates a dimension of Stephen's psychic milieu - either his individual psyche, or the circumambient social psyche. But while these techniques testify to the pervasiveness of the social psyche, Joyce's aim throughout is not to subvert or parody the idea of the coherent self; quite the contrary, it is to show that the continuity and entelechy of Stephen's self has sources deeper than the conscious, individual mind (p. 109).

La estructura fragmentada del *Portrait* se justifica pues por la imposibilidad de mostrar más fielmente un proceso tan complejo que cualquier "linealización" supondría una reducción imperdonable.

## 2.3. Texto como texto

La tercera parte de nuestro examen crítico agrupa los trabajos que se han centrado en la génesis textual del *Portrait*, prestando especial atención a *Stephen Hero* y al tema de la intertextualidad, es decir, cómo la novela se relaciona con otros textos externos. Estos dos aspectos han merecido la atención de la comunidad crítica un tanto secundariamente, pues las obras que verdaderamente preocupan a los críticos en cuanto a su génesis y su intertextualidad son *Ulysses* y *Finnegans Wake*.

### 2.3.1. Génesis textual/*Stephen Hero*

A *Portrait* es un caso especial en cuanto a las posibilidades que ofrece para lo que se ha dado en llamar estudio “genético” de los textos literarios, ya que es la “segunda versión” de una obra que conservamos en parte, *Stephen Hero*, y con la que Joyce estaba tan insatisfecho estilísticamente que decidió comenzarla de nuevo (y destruir la antigua) para expresar mejor sus ideas. La comparación estilística de ambas obras es una tentación inevitable, puesto que al preguntarnos en qué son diferentes podemos entender mejor las intenciones de Joyce con respecto al *Portrait*. Pero además existen toda una serie de materiales (manuscritos, notas, escritos previos, etc.) que la crítica genética tiene en cuenta a la hora de analizar el nacimiento textual del *Portrait*.

El trabajo más notable en cuanto al origen del *Portrait* sigue siendo el que realizaron Richard M. Kain y Robert Scholes en 1965, con el título *The Workshop of Daedalus: James Joyce and the Raw Materials for A Portrait of the Artist as a Young Man*. Esta obra está dividida en tres partes: un estudio de los manuscritos de Joyce en los que se basó para escribir el *Portrait*, una parte biográfica con opiniones de personas que conocieron a Joyce en esa época, y una colección de materiales externos: las fuentes de las ideas de Joyce sobre poesía y el arte literario en general.

La primera parte reproduce los manuscritos joyceanos siguientes: el cuaderno de epifanías de Joyce (algunas narrativas, otras dramáticas), notas con versiones distintas de algunas escenas del *Portrait*, los cuadernos llamados de París (notas sobre estética), de Pola (sobre la teoría estética), y de Trieste (sobre *Stephen Hero*), además del ensayo de dos mil palabras que Joyce publicó en la revista *Dana* y que se considera el antecedente más antiguo del *Portrait*, anterior incluso a *Stephen Hero*. La selección de materiales evidencia el interés por la teoría estética, acorde con el resto de la crítica, aún a riesgo de dejar otros aspectos un tanto descuidados.

La segunda parte, estrictamente biográfica, no nos interesa puesto que no pensamos que *Stephen* sea Joyce, con lo que no creemos que resulte fructífero trazar paralelismos entre las vidas de uno y otro.

La tercera parte también está recopilada en función de la preocupación por la teoría estética expuesta en el *Portrait* y la validez de *Stephen* como poeta. Scholes y Kain recogen textos de autores como Santo Tomás, Shelley,

Flaubert, Wilde o Yeats, todos ellos presentes explícita o implícitamente en el *Portrait*, además de fragmentos del Nuevo Testamento (sobre San Esteban), el fragmento de las metamorfosis de Ovidio del que Joyce extrae su cita de apertura, algún texto de Sócrates, etc. En general esta obra sigue escrupulosamente las ideas de Stephen en su recopilación de material, con lo que una gran parte de lo recopilado explica la conversación en la que Stephen expone su teoría estética, pero no el método de composición del *Portrait*, pues este es a nuestro juicio completamente distinto, según hemos analizado en el apartado 2.1.1. de este artículo.

En general, todos los estudiosos que han tratado el tema han seguido a Scholes y Kain, como por ejemplo Melchior en *Stephen Hero: Textentstehung und Text. Eine Untersuchung der Kompositions - und Arbeitsweise des frühen James Joyce*, de 1988. Esta tesis realiza las correspondencias párrafo a párrafo entre el ensayo de Dana, las epifanías, los cuadernos que edita Scholes y *Stephen Hero* y *A Portrait*, para llegar a la conclusión de que hace falta una edición experta de *Stephen Hero* donde estas comparaciones se hagan evidentes. La misma postura encontramos en el trabajo de Adam Morris, quien en el XVII International James Joyce Symposium celebrado en junio de 2000 en la Universidad de Londres presentó una ponencia titulada "The Hypertextshop of Daedalus: Groundwork for a Hypermedia edition of Joyce's Epiphanies"; en el que afirma que el mejor modo de mostrar todas estas correspondencias sería una edición digital de las epifanías. A nuestro juicio, este tipo de aproximaciones no resultan muy interesantes, pues las epifanías fuera de contexto no dicen nada, sólo son significativas cuando Joyce las ha integrado en la obra haciendo uso de su potente simbología propia.

Algo mucho más interesante y de lo que apenas nadie se ha ocupado es la enorme diferencia estilística entre *Stephen Hero* y *A Portrait*; una exploración de estas divergencias sí que revelaría mucho acerca de la obra de Joyce, y es a lo que apunta MacCabe cuando compara ambas obras afirmando que

The first (SH) is caught within narratives and the classic realist text, the second (AP) announces a fresh start, which has no beginning, and offers a rhythmic destruction (deconstruction) of the previous economy of discourse. (1978: 52-53)

En general, pensamos con Hans Walter Gabler que la crítica genética da por supuestas demasiadas cosas acerca de lo significativo de sus hallazgos. Como ejemplo afirma que el ensayo de *Dana* no es seminal como se ha dicho tantas veces, porque el análisis de la correspondencia de Joyce prueba que les leía trozos de *Stephen Hero* a su familia desde mucho antes de junio de 1904, en que se publica el ensayo. Es decir, que empezó la novela antes de escribir el ensayo. Independientemente de que esto sea cierto (o que como afirma Anderson el ensayo se escribiera en enero de ese año, v. nota 27), el interés de la comparación entre ambos textos ha de buscarse en lo que estos revelan, y no exclusivamente en sus fechas de publicación, como sucede tantas veces. Pero no todos los textos "genéticos" del *Portrait* son igualmente interesantes,

ya que la mayoría resultan muy poco reveladores al estar totalmente sacados de contexto.

### 2.3.2. Intertextualidad

Aunque la mayoría de estudios intertextuales acerca del *Portrait* lo relacionan con obras de otros autores, hay una tendencia constante en la crítica joyceana que implícitamente considera la novela como un embrión un tanto tímido de todo lo que Joyce desarrollaría en sus obras posteriores. En los estudios generales sobre Joyce se da por sentado que el *Portrait* es una obra menor, por eso es interesante el trabajo de Robert S. Ryf, que en 1962 publica *A New Approach to Joyce. The Portrait of the Artist as a Guidebook*. En esta obra Ryf intenta demostrar que el *Portrait* prefigura todo lo que hará Joyce después, y que ya se encuentran presentes las innovaciones estilísticas más radicales igual que los temas fundamentales de Joyce. A pesar de que creemos que exagera al atribuirle al *Portrait* una madurez quizás exagerada, su análisis del lugar de la novela en el conjunto de la obra de Joyce resulta muy interesante. Según él, *Dubliners* examina las redes que mantienen prisionero al hombre: nacionalidad, lenguaje y religión; *A Portrait* es el primero de los círculos concéntricos hacia fuera para escapar de esta cárcel, y se centra en la propia identidad examinada desde un punto de vista irónico (afirmación novedosa en esta época); *Ulysses* es el segundo círculo y se centra en el Hombre Moderno en general, y *Finnegans Wake* es el círculo exterior, dedicado a la Historia Humana (p. 59).

Sin embargo, la aportación de Ryf ha quedado bastante aislada al no haber sido secundada por la crítica en absoluto, que cuando se ha ocupado de la intertextualidad en *A Portrait* lo ha hecho desde el punto de vista más clásico de su carácter de palimpsesto, por las reminiscencias de textos anteriores y su influencia sobre textos posteriores, como señala Kestner (1978). Este es el tipo de análisis que han realizado autores como Kaye (1962), que trata el tema de los ecos del *Nuevo Testamento* en el *Portrait* (con Stephen como Jesucristo y Cranly como Juan Bautista), cayendo en algunas exageraciones interpretativas; Feshback, que analiza el interés de Joyce por el personaje de Dédalo y lo rastrea en fuentes biográficas, en Ruskin e Ibsen (1971); o Parrinder (1988), que encuentra en el *Portrait* ecos de Wordsworth, Pater, Ibsen y Wilde.

El estudio de las influencias se convierte en algunos casos en acusaciones de plagio o de “adaptación demasiado fiel” de algunos textos, que ciertos críticos descubren en Joyce. Por ejemplo, varios críticos se han preocupado por señalar que el origen de los sermones del infierno del capítulo III del *Portrait* es un plagio de una obra de un jesuita italiano del siglo XVII (Giovanni Pietro Pinamonti). Estos sermones, junto con la obra de S. Ignacio de Loyola (en la que Joyce también se inspira), son según autores como Van Laan (1964) vitales para comprender la estructura del *Portrait*:

The whole novel effects a kind of secularized spiritual exercise carrying its central figure through the progressive stages of memory, understanding, and will. Ignatius directed the meditator should always

end his exercise with a Pater Noster. Significantly --in the final sentence of the Portrait-- (...) Joyce creates a parody of the Pater Noster (p. 12).

La idea de Van Laan resulta fructífera e inspirada porque su aplicación de los *Ejercicios Espirituales* al estudio del *Portrait* revela nuevas e interesantes relaciones, pero esto no quiere decir que sin esta comparación no se entienda la novela. En "Sermon as massproduct: "Grace" and *A Portrait*", Cheryl Herr considera que la obsesión por encontrar correspondencias y plagios de cierta parte de la crítica es completamente irrelevante (estamos de acuerdo con ella), ya que lo que importa es el modo en que Joyce usa los préstamos, si es que lo hace. Por ejemplo, en el caso de los sermones "plagiados" de Pinamonti, lo importante no es hacer notar ese hecho, sino que Joyce utiliza esos sermones para ilustrar como la Iglesia trata de aislar a sus fieles de todo contexto social excepto del suyo:

The issue of plagiarism becomes ludicrous in the light of this recognition, for quotation and allusion are for Joyce always the way toward dissection of culture and exposure of institutional control of the individual (1992: 93)

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)