



La técnica del *fluir* de la conciencia joyceana como característica integral del canon literario argentino del siglo XX

Joyce's Stream-of-Consciousness Technique as an Integral Component of the Twentieth-Century Argentine Literary Canon

 doi.org/10.48162/rev.54.004

Michael Dirschel
Southern Connecticut State University
mikedirschel@gmail.com

Resumen

La experimentación con la técnica del *fluir* de la conciencia dentro de la producción literaria argentina del siglo XX es un tema que necesita ser estudiado con mayor profundidad. El presente artículo propone un acercamiento al mismo a través del estudio del impacto de *Ulysses*, de James Joyce, en la obra de Borges, Marechal, Cortázar y Saer, en particular en cuanto un conjunto de características específicas: el uso de frases fragmentadas, la parataxis, la asociación libre, la presencia de estructuras gramáticas inesperadas, la extensión del momento del presente y el juego de palabras. Este breve análisis busca contribuir al estudio de la evolución de las técnicas joyceanas en la Literatura Argentina y Latinoamericana.

Palabras clave: *fluir* de la conciencia; James Joyce; Literatura Argentina; siglo XX; recepción literaria; traducción.

Abstract

The experimentation with the stream of consciousness technique within the Argentine literary production throughout the 20th century is a focus of study that needs deeper exploration. The present article proposes a look at this field through an investigation of the impact of *Ulysses*, by James Joyce, in the works of Borges, Marechal, Cortázar and Saer, with particular attention toward an assembly of specific characteristics: the use of fragmented sentences, parataxis, free association, unexpected grammatical use, the extension of the present moment, and wordplay. This analysis hopes to contribute to the study of the evolution of Joycean techniques in Argentine and Latin American literature.

Keywords: stream-of-consciousness; James Joyce; Argentine Literature; XXIst Century; literary reception; translation.

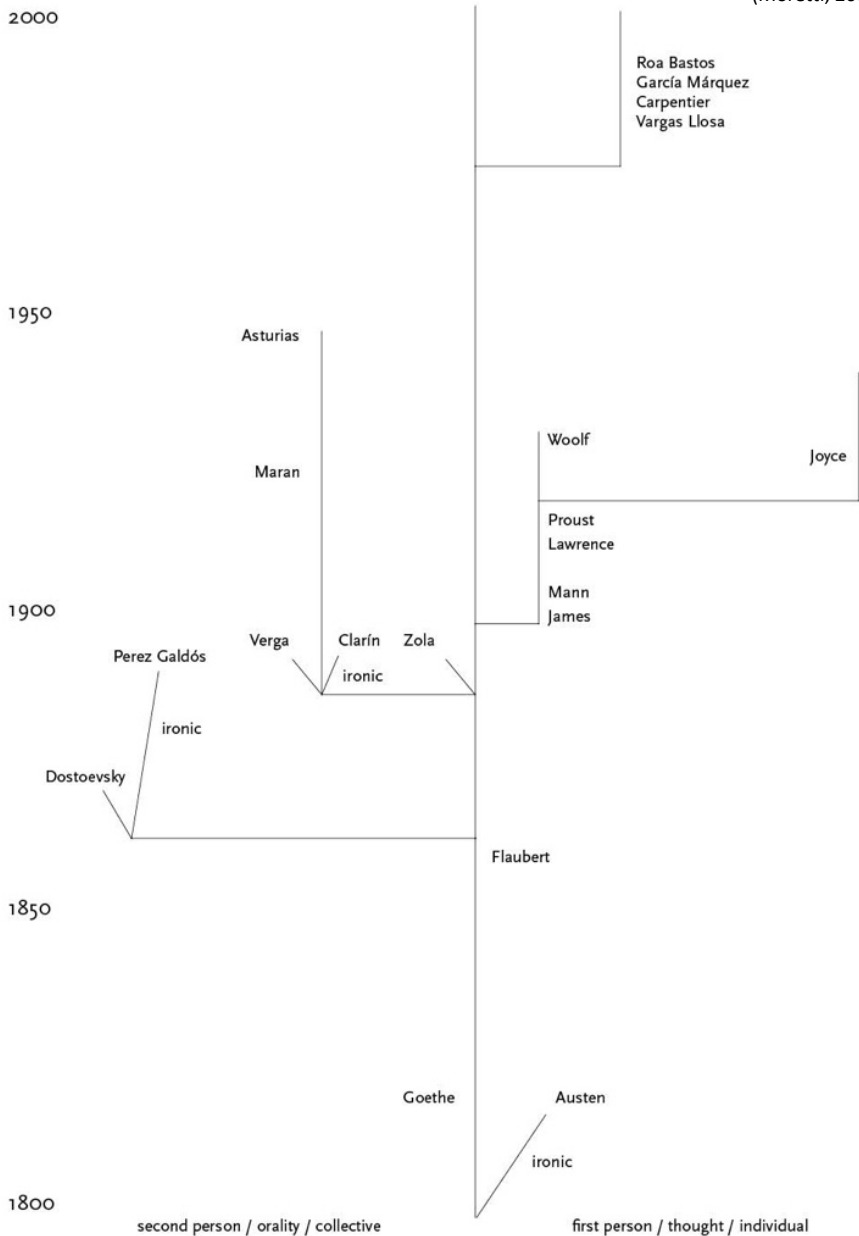
Una gran parte del carácter progresivo de la producción literaria argentina se consolida con técnicas experimentales y una mezcla innovadora entre herramientas narratológicas latinoamericanas y modelos europeos. Un esquema del canon literario argentino se puede extrapolar a partir de las ideas de escritores como Beatriz Sarlo y Ricardo Piglia, así como de los planes de estudios universitarios literarios nacionales. Para el presente trabajo, también he tomado en cuenta los artículos periodísticos de Luis Gregorich “200 años – 200 libros” y “El discutible canon argentino” (2011). Mi propuesta es que, en este núcleo canónico de escritores, podemos localizar características compartidas de experimentos literarios que utilizan la técnica del fluir de la conciencia y que lo sitúan, de este modo, en el corazón de la Literatura Argentina del siglo XX.

Los empujes literarios de la vanguardia han producido textos que incluyen libros experimentales y cuentos cortos que alinean a algunos de los mejores escritores argentinos con los movimientos de la literatura mundial y los conectan, en particular, con el crecimiento de la novela en Europa a lo largo

del siglo XIX. En *The Modern Epic* (1996), Franco Moretti promueve la idea de que “the stream of consciousness... is... able to cope with some major problems of modernity” [el fluir de la conciencia... se hace cargo de algunos de los mayores problemas de la modernidad] (1996: 179). En este sentido, Moretti subraya la relevancia de la técnica del fluir de la conciencia en la expresión literaria moderna. Apunta, además, la manifestación especial de la técnica del fluir de la conciencia en *Ulysses*, de James Joyce, porque el libro “construct[s] a new perceptual and symbolic horizon [...] one with a clear social value” [contruye un nuevo horizonte perceptual y simbólico [...] con un claro valor social] (1996: 178). Este nuevo horizonte literario es perceptual en el sentido de que permite ver la evolución (pasado y presente) de la literatura y es simbólico porque crea un nuevo significado para el lector sobre las interacciones entre la mente y la realidad. En un libro posterior, *Graphs, Maps and Trees* (2005), Moretti promueve la idea de que la naturaleza de la técnica del fluir de la conciencia evoluciona a partir del discurso indirecto libre. En este proceso, Moretti construye un árbol que contextualiza la evolución de los logros técnicos literarios:

FIGURE 33: *Free indirect style in modern narrative, 1800–2000*

(Moretti, 2005: 84)



This figure reflects work in progress, and is therefore quite tentative, especially in the case of non-European literatures, and of the diachronic span of the various branches.

El árbol de Moretti sugiere que la rama de Joyce que incorpora el fluir de la conciencia bajo de la categoría de “primera persona/ pensamiento/ individuo” es singular y se encuentra truncada. En el gráfico, el crítico reconoce a Roa Bastos de Paraguay, García Márquez de Colombia, Alejo Carpentier de Cuba, Mario Vargas Llosa de Perú y Miguel Asturias de Guatemala. Todos estos importantes escritores están presentes, pero su producción literaria no se identifica con la evolución de los logros de Joyce. Forman ramas separadas. Todos ellos son latinoamericanos, pero, podemos preguntarnos, ¿por qué Joyce está solo? ¿Por qué se termina su rama? ¿Y las traducciones? ¿Y dónde están los escritores argentinos? Este artículo aspira a responder a estas preguntas por medio de una ampliación de la rama de Joyce que incluye a los escritores argentinos más reconocidos que contribuyeron a esta línea de evolución.

1. La técnica del fluir de la conciencia en la Literatura Argentina a partir de la traducción de *Ulysses*

Según la propuesta de Moretti, la técnica del fluir de la conciencia evoluciona del discurso indirecto libre, un modo de narración que sigue los pensamientos de los personajes combinados con los de un narrador en primera y tercera personas. Esta mezcla permite una flexibilidad artística y una superposición irónica de los discursos internos y externos del personaje. El estilo indirecto libre no emplea frases como “ella dijo” o “él pensó,” sino que adopta el idiolecto del personaje. Algunos autores argentinos, como Leopoldo Lugones u Horacio Quiroga, utilizaron el discurso indirecto libre a principios del siglo XX con gran éxito. En el discurso indirecto libre, el narrador comparte la identidad, creencias y el vocabulario del personaje y participa en su mundo. En este tipo de discurso

narrativo, el conocimiento del narrador refleja las limitaciones del personaje. Hay una ironía que se manifiesta al mezclar las conciencias del narrador con lo narrado. Un plano afecta al otro y ambos están presentes, por ejemplo, en “El hombre muerto” (1920) de Horacio Quiroga. La trama es muy simple: un hombre muere. Mientras que el personaje principal limpia su bananal, se cae sobre su machete y el texto emplea el discurso indirecto libre en tanto el narrador y el personaje mezclan sus sensaciones, pensamientos e identidades:

¡Qué pesadilla!... ¡Pero es uno de los tantos días, trivial como todos, claro está! Luz excesiva, sombras amarillentas, calor silencioso de horno sobre la carne, que hace sudar al malacara inmóvil ante el bananal prohibido...

Puede aún alejarse con la mente, si quiere; puede, si quiere, abandonar un instante su cuerpo y ver, desde el tajamar por él contruido, el trivial paisaje de siempre: el pedregullo volcánico con gramas rígidas; el bananal y su arena roja; el alambrado empequeñecido en la pendiente, que se acoda hacia el camino. Y más lejos aún ver el potrero, obra sola de sus manos. Y al pie de un poste descascarado, echado sobre el costado derecho y las piernas recogidas, exactamente como todos los días, puede verse a él mismo, como un pequeño bulto asoleado sobre la gramilla — descansando, porque está muy cansado. . . (Quiroga, 2004: 262)

Se puede distinguir no solamente un narrador de tercera persona omnisciente sino también los pensamientos del hombre moribundo. Exclamaciones de emoción se mezclan con la narración en el discurso indirecto libre. Este refleja los pensamientos del protagonista (‘¡Qué pesadilla!’), mientras que la voz del narrador esta siempre presente, como si estuviera instalada en la mente del protagonista y compartiera sus exclamaciones, sus preocupaciones y su miedo a la muerte.

Quiroga muestra así la actividad mental de sus personajes a través del discurso indirecto libre antes de que las innovaciones joyceanas fueran publicadas en Argentina.

El siguiente paso en la evolución de esta técnica narratológica se convirtió en el fluir de la conciencia. James Joyce contribuyó en especial al desarrollo de esta técnica a través de su continuo trabajo experimental: desde su discurso indirecto libre hasta nuevas técnicas en *Stephen Hero*, *Dubliners* y *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Especialmente en *Ulysses*, Joyce da un paso más en la experimentación del discurso narrativo con una presentación del fluir de la conciencia que se diferencia de otros escritores contemporáneos del siglo XX:

First comes a cluster of upper-class stylizations (James, Mann, Proust, Woolf...), where the deviation from social norms is often so slight that it may not even form a separate branch; then, more decisive, Joyce's generation unceremoniously drops all stylistic good manners, and pushes its field of observation well inside the secret, unconscious layers of psychic life... [T]he third person of free indirect style had approached the second person of dialogism, but had finally been ousted by it – so, in *Ulysses*, the third person is constantly drifting towards, but also yielding to the *first* person of Joyce's chosen technique, the stream of consciousness (Moretti, 2005: 88)

[Inicialmente se da un conjunto de estilizaciones de la clase alta (James, Mann, Proust, Woolf...), donde la ruptura de las normas sociales es tan tenue que ni siquiera alcanza a formar una rama separada; luego, de manera más decisiva, la generación de Joyce abandona sin ninguna ceremonia todas las buenas maneras estilísticas y extiende su campo de observación hacia las secretas capas inconscientes de la vida psíquica... (L)a tercera persona del estilo indirecto libre

había acercado a la segunda persona del dialoguismo, pero había sido finalmente eliminada por ella –así, en *Ulises*, la tercera persona se encuentra en constante desplazamiento hacia, pero también siempre cediendo ante, la primera persona de la técnica elegida por Joyce, el fluir de la conciencia]

De esta manera, Joyce complica aún más la relación entre el personaje y el narrador en su avance de la técnica, a lo que Gerard Genette se refiere como algo “misterioso” (1980: 230). La técnica del fluir de la conciencia se convierte en un estado naciente de comunicación, algo informal, una transcripción de un discurso interno que aún no alcanza una narración determinada.

Esta técnica y significación floreció en Argentina ganando favor y aceptación estética especialmente en la década de 1940 con la exitosa y popular traducción de *Ulysses* de José Salas Subirat, que fue distribuida por todo el país durante la “época de oro del libro argentino” (De Diego, 2014: 103-104). Aunque la importancia de la traducción ha pasado mayormente por debajo del radar de muchos críticos eurocéntricos, el impacto de las técnicas joyceanas en América Latina y en Argentina ha sido destacado por investigaciones a nivel nacional e internacional. El artículo de Robin Fiddian, “James Joyce and the Spanish American Novel” (1982), propone un fuerte vínculo entre los cánones latinoamericanos y *Ulysses*. Javier de Navascués solidifica las reverberaciones entre *Ulysses* y *Adán Buenosayres* en muchos de sus artículos y libros (1992, 1995, 2015). Patricia Willson y Sergio Waisman (2004) analizan el cambio en las técnicas literarias argentinas vinculadas a la traducción de textos extranjeros y José Luis Venegas identifica la obra de Joyce como paradigma del “boom” en su libro

Decolonizing Modernism: James Joyce and the Development of Spanish American Fiction (2020). La publicación de la biografía de Salas Subirat de Lucas Petersen (2016), junto con el análisis del canon literario argentino de Beatriz Sarlo (1988, 2007) y Ricardo Piglia (1972, 2016), y especialmente la obra de Patricia Novillo-Corvalán (ver bibliografía) en los últimos años han sido fundamentales para solidificar aún más la importancia de la vanguardia joyceana en el canon literario argentino. Sin embargo, aunque todas estas obras destacan la importancia de Joyce entre los escritores argentinos, ninguna de ellas se centra específicamente en la técnica del *fluir* de la conciencia. *Ulysses* y sus traducciones promueven una extensión de los horizontes de las expectativas literarias de manera integral e innovadora porque la praxis creativa en la producción literaria de varios escritores argentinos se adapta e incorpora el *fluir* de conciencia joyceano.

2. Las características del *fluir* de la conciencia en la obra de Leopoldo Marechal, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges y Juan José Saer

En *The Modern Epic*, Moretti define la técnica del *fluir* de la conciencia centrándose en la repetición de cinco características: “parataxis, random associations, incorrect grammar, extension of the present moment” [parataxis, asociaciones al azar, errores gramaticales, extensión del momento presente] (1996: 171). Esta definición es útil y se basa en trabajos importantes sobre la técnica del *fluir* de la conciencia como *Stream of Consciousness in the Modern Novel* (1958), de Robert Humphrey, y *The Stream of Consciousness and Beyond in Ulysses* (1973), de Erwin Steingberg. Según Moretti, el *fluir* de la conciencia de Joyce aparece como un

complejo fluctuante de estas cinco características. No es que todas las características estén siempre presentes en todas las frases (ni en *Ulysses* ni en los textos argentinos), sino que son adaptadas por cada autor a sus necesidades estéticas y artísticas según el texto. Se forma una base sólida para el análisis cuando tomamos estas características como demostrativas de una técnica concreta que se puede seguir a través de textos literarios expresivos.

Es útil observar estas características en detalle porque ofrecen una rúbrica analítica y demuestran cómo los escritores argentinos siguen una trayectoria del fluir de la conciencia en el árbol de Moretti. En este sentido, *Ulysses* funcionará como un laboratorio de técnicas experimentales que construye novelas del fluir de la conciencia en una línea tradicional sucesiva adentro el canon argentino. Por ejemplo, Leopoldo Marechal, en su obra maestra *Adán Buenosayres*, abre el capítulo tres del Libro Quinto utilizando el fluir de la conciencia. Una de las características destacadas son las frases fragmentadas, también conocidas como oraciones “elípticas”. Estas frases omiten información y están truncadas. En la mayoría de los casos, esta característica del fluir de la conciencia genera un espacio donde el lector tiene que imaginar, inferir o agregar información que no existe. Adán esta caminando por las calles de Buenos Aires luego de su larga aventura y escucha las campanas de la iglesia marcando la hora:

—Una, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete, ocho, nueve, diez, once, doce.

Las doce campanadas eran doce mochuelos:

Alguien abrió la puerta de la torre, y huyeron

Medianoche: soledad y vacío. Sólo yo solo en la corteza de un mundo que gira huyendo, que huye girando, “viejo trompo sin niños”. ¿Por qué sin niños? Entonces yo jugaba con la lógica, sin advertir que siempre hay una relación de armonía entre lo disímil: *splendor ordinis*. Anoche lo explicaba yo en lo de Ciro: bastante mamado. Como aquella figura: “La Tierra es un antílope que huye”; o aquella otra: “Mundo, piedra zumbante de los seis colores.” Terror cósmico, desde la infancia: un niño que, abrazado a su caballo inmóvil, sollozaba de angustia bajo las constelaciones australes. Fría mecánica del tiempo, cono de sombra, cono de luz, la noche y el día, solsticio y equinoccio: el sol que nos cuenta mentiras fabulosas, y la tierra que se viste y se desviste de sus esplendores como una prostituta, “¡salve, moscardón ebrio!” Y al fin sólo una piedra que huye girando, que gira huyendo en un espacio infinito... no, indefinido; porque la noción de infinitud sólo corresponde... ¡Bueno, alma, bueno! (1948 [1967]: 351)

Abundan las oraciones fragmentadas donde el lector necesita llenar espacios entre las ideas que presenta Marechal. Los pensamientos de Adán pasan cuando recuerda las charlas de la noche anterior (“Anoche explicaba yo”) mientras bebe “en lo de Ciro” y recuerda su poema. Hay abundancia de frases fragmentadas y cabe señalar que contar los números de las campanas representa un objeto lingüístico del fluir de la conciencia. Este capítulo comienza sin ubicación en un mundo externo, solo números, sin discurso libre, sino como discurso interior. Estos números reflejan todas las características del fluir de la conciencia. Representan una transcripción del discurso interno que aún no ha llegado a una narración determinada. Los huecos y espacios en las oraciones no se rellenan con un narrador externo. Solo están presentes los pensamientos de Adán.

Podemos ver otro ejemplo de esta técnica en el célebre cuento de Jorge Luis Borges “El Aleph”, cuando el narrador/personaje, Borges, camina por Buenos Aires recordando fotos de la recientemente fallecida Beatriz. Otra característica presente en esta técnica es la parataxis, un rasgo lingüístico que difiere de la idea de sintaxis como construcción armoniosa de las diferentes partes de una oración. La sintaxis une cláusulas dependientes e independientes de una manera ‘natural’. La parataxis, por otro lado, yuxtapone ideas. La estructura paratáctica puede emitir frases en direcciones diferentes, múltiples e independientes. La mente del narrador/personaje nos muestra estas frases fragmentadas sobre Beatriz, paratácticamente:

De nuevo aguardaría en el crepúsculo de la abarrotada salita, de nuevo estudiaría las circunstancias de sus muchos retratos. Beatriz Viterbo, de perfil, en colores; Beatriz, con antifaz, en los carnavales de 1921; la primera comunión de Beatriz; Beatriz, el día de su boda con Roberto Alessandri; Beatriz, poco después del divorcio, en un almuerzo del Club Hípico; Beatriz, en Quilmes, con Delia San Marco Porcel y Carlos Argentino; Beatriz, con el pekinés que le regaló Villegas Haedo; Beatriz, de frente y tres cuartos, sonriendo, la mano en el mentón... (Borges, 1974: 617)

Los retratos representan los pensamientos del narrador/personaje y no existe una forma organizada o “correcta” de mirar las fotos ni de explicarlas. Mientras los pensamientos de los diferentes retratos pasan por la narración, el tiempo se congela sin verbos y la intención narrativa va en muchas direcciones diferentes de forma elíptica. Este es un excelente ejemplo del aspecto paratáctico visual de la técnica del fluir de la conciencia tal como lo explica Moretti: “Parataxis offers a reliable, mechanical grid, where

each present is at once followed by another different, but no more important. No instant ever stands out from the other, unrepeatabe..., to fix the meaning of the story once and for all” [La parataxis ofrece una grilla mecánica confiable en la que cada presente es seguido inmediatamente por otro diferente pero no más importante. Ningún instante resalta por sobre otro, irrepetible..., para fijar el significado de la historia de una vez por todas.] (1996: 153).

Un retrato no es más importante o relevante que otro y el significado de este grupo de fotografías queda abierto a la interpretación del personaje y del lector. Este tipo de parataxis visual y verbal presenta una estructura de lectura en serie. La red/cuadrícula de retratos demuestra que no hay momentos privilegiados en la vida, una serie sin jerarquía en la mente del personaje. Esta estética, que Louis Horby llama “*visual clockwork*” [mecanismo de relojería visual], refleja nociones de la técnica del *fluir* de la conciencia donde “the photographic image-instant [which] accrues through fragmentation and repetition... dictates a rhythm for sight” [la fotográfica imagen-instante [que] tomar forma a través de la fragmentación y la repetición... le dicta el ritmo a la vista] (2004-2006: 51). Este aspecto relaciona la característica de la parataxis con la fragmentación porque las frases elípticas representan las imágenes de la mente como una sucesión de pensamientos. La “oración” termina con una elipsis de tres puntos porque representa una oración sin fin.

Hay muchos ejemplos de esta técnica en la obra maestra de Julio Cortázar, *Rayuela*, cuya estructura y metaanálisis podría pensarse en estos términos. Una de las características más representativas de la técnica del *fluir* de la conciencia, la asociación libre, refleja el concepto adaptado de Sigmund

Freud, especialmente en *La interpretación de los sueños* (1899), y demuestra cómo la mente asocia objetos, ideas y sensaciones al azar. Esto es aparente en el capítulo 73:

Rebelión, conformismo, angustia, alimentos terrestres, todas las dicotomías: el Ying y el Yang, la contemplación o la *Tatigkeit*, avena arrollada o perdicés *faisandées*, Lascaux o Mathieu, qué hamaca de palabras, qué dialéctica de bolsillo con tormentas en pijama y cataclismos de living room. El solo hecho de interrogarse sobre la posible elección vicia y enturbia lo elegible. *Qué sí, que no, que en ésta está...* Parecería que una elección no puede ser dialéctica, que su planteo la empobrece, es decir la falsea, es decir la transforma en otra cosa. Entre el Yin y el Yang, ¿cuántos eones? Del sí al no, ¿cuántos quizá? Todo es escritura, es decir fábula. ¿Pero de qué nos sirve la verdad que tranquiliza al propietario honesto? Nuestra verdad posible tiene que ser *invención*, es decir escritura, literatura, pintura, escultura, agricultura, psicicultura, todas las turas de este mundo. (2004: 398-399)

Este párrafo muestra el fluir de la conciencia del narrador/personaje y en él podemos ver claramente la asociación libre de una idea con la siguiente, así como parataxis y frases fragmentadas. El juego general de ideas y asociaciones aleatorias es claro aquí y en gran parte del trabajo de todos los autores que utilizan esta técnica. Esta forma de asociación libre de la mente abre pasajes a una interpretación psicológica y también extiende el momento del presente porque los pensamientos del personaje cruzan la página, fuera del tiempo. El lector sigue las palabras aleatorias mientras el tiempo diegético pasa sin cuantificación. El tiempo diegético se extiende desde los pensamientos del personaje en su “presente” hacia el lector. El narrador/personaje extiende e

intensifica un momento pensado. De esta forma, la noción de “presente” se expande de manera isomórfica en relación con el lector, el narrador y el personaje. Es como si el autor decidiera poner la narración “en pausa” y la actividad lingüística preconsciente del personaje tomara el “escenario”, como señala Genette (1980: 174). Un momento sigue al otro, pero el tiempo “presente” del narrador, personaje y lector se extiende. En el comienzo del “segundo” libro de *Rayuela*, no hay tiempo: el lector no sabe cuándo es. El narrador piensa/escibe “¿cuántos eones?” y es como si el tiempo estuviera congelado, o quizás, en esta cita, el tiempo no corre o no existe. Los pensamientos carecen absolutamente de espacios y tiempos diegéticos. En la cita de más arriba del *Adán Buenosayres*, podríamos medir cuánto dura cada campanada, pero no sus pensamientos.

En general, el lector es testigo de los “pensamientos” desorganizados del personaje (como en un discurso indirecto libre), pero cada autor tiene su sello individual. Los pasajes de Borges que incorporan estas características del *fluir* de la conciencia son a menudo gramaticalmente concisos, aunque extraños, como por ejemplo, en la extensa frase muy larga al final de “El Aleph”. De hecho, la técnica del *fluir* de la conciencia se presenta frecuentemente con una gramática inusual o inesperada que representa pensamientos en este estado. Moretti apunta a la idea de que la gramática es “incorrecta” (1996: 171), pero tal vez sea mejor imaginar que la gramática es “inesperada” y presentada como un desafío a la noción prescriptiva de gramática “correcta” y como una característica de las aspiraciones estéticas del autor. Los pensamientos parecen llegar al lector sin un filtro formal del narrador y en un modo que es “descriptivo”. Esta característica concuerda con las observaciones de Genette (1980: 174), para

quien define la técnica como información que llega tan rápida e inmediatamente que no hay “tiempo” para corregir la gramática, y con las de Robert Humphrey, quien afirma que “stream-of-Consciousness fiction differs from all other psychological fiction precisely in that it is concerned with those levels that are more inchoate than rational verbalization” [La ficción del fluir de la conciencia se diferencia de todas las demás ficciones psicológicas precisamente en que se ocupa de aquellos niveles que son más incipientes que la verbalización racional] (1958: 3), así como con las de Moretti, quien propone que el lector no lee al inconsciente sino al “preconsciente” (1996: 165). De esta manera, el lector debe comprender que el narrador no organiza los pensamientos de una manera gramaticalmente correcta para cumplir con las expectativas de un discurso indirecto libre. El personaje es consciente, receptivo, despierto y pensante, pero no hay un narrador que emita u organice los pensamientos del personaje de acuerdo con “las expectativas gramaticales” del lector. Los pensamientos se encuentran en un estado “incipiente” o “pregramatical” y esto da como resultado una gramática “inesperada” que desafía el estándar. Fritz Senn explica que este tipo de escritura se hace a propósito y que los “errores” están destinados a desafiar los objetivos del lector de manera estructural, léxica y tradicional (1984: 241). Es importante comprender que la gramática, la concordancia y el registro no son necesariamente incorrectos, sino que se presentan para desafiar las normas. Este “desafío” es lo que Fritz Senn llama una “*dislocation*”, que

suggest[s] a spatial metaphor for all manner of metamorphoses, switches, transfers, displacements, but also acknowledges the overall significance of speech and writing and insinuates that the use of language can be less

than orthodox. [*Dislocution* is] evidenced in a certain waywardness, in deviations, in heretical turns, but also in multiple errors and miscommunications. (1984: 202)

[sugiere una metáfora espacial para todo modo de metamorfosis, cambios, transferencias, desplazamientos, pero también reconoce la significación general del habla y la escritura e insinúa que el uso del lenguaje puede no llegar a ser ortodoxo. (La *dislocución*) se hace evidente en una cierta divergencia, en desviaciones, en giros heréticos, pero también en múltiples errores y malentendidos]

El lector espera encontrar una experimentación con la puntuación, pero no siempre es el caso con la técnica del fluir de la conciencia (Borges, por ejemplo, usa la hiperpuntuación). Esta técnica quizás alcance su mayor expresión en la obra de Juan José Saer. En un impresionante ejemplo del fluir de la conciencia en *El limonero real*, Saer presenta ideas de una manera muy compleja y experimental en la cuarta sección de la novela, cuando la “mente narrativa” del libro cambia de tercera persona a primera persona, de narrador a Wenceslao, desestabilizando la relación entre el narrador y lo narrado. En esta parte del día, luego de matar al cordero para la fiesta, Wenceslao va al río a lavarse la sangre del animal y el lector entra en su mente. En el agua, la conciencia de Wenceslao lleva la técnica del fluir de la conciencia a nuevas alturas:

Ahora se me borra otra vez todo... Zddzzzzzzzz. Ahora se me borra todo otra vez zdddzzzzzzzz. Todo borrado. Nono nonado. Enanan nenadas nas nos nuna nene none nena nana na ona none nanina. Nanién nanuno nenado nenacón. Nenado nenacón. Zac zac zaczac zddzzz zddzzzzzzzz zac zddzzzzzzzzzzzzzzzz zaccacac zddzzzzzzzzzzzzzz zzzzzzzzzzzzzzaaac zzzaaaaaac Zddzzzzzzzzzzzzzz



aaaaaaaaaaaa

Aaaa aa a a agth ath srkk srkk aaaa aaa agtth srk srk agth
agth ark srik srik aí aí agth aaagth aaagth aí aaí aaaí.

Era vea un solo ver agua. Agua y después más nada.
Más nada.

Aparece en eso una islita. Apenas vea si usted podía
hace pie de tan chiquitita que era. Cabía a lo más uno solo
parado, derecho, y sin moverse porque sinó se iba al fondo.
Y pura agua alrededor. Aparte de eso, más nada. Más nada.

En eso, a unos veinte metros, la misma islita. (Saer,
2002: 148-149)

Esto es puro fluir de la conciencia, representativo de las características que están destacadas en este artículo. Abundan las frases fragmentadas y cada pensamiento se asocia libremente con otro. Hay un uso claro de la parataxis junto con una extensión del momento del presente sin un narrador omnisciente y el estado pregramático es evidente. Saer, al igual que los otros escritores mencionados, también emplea juegos de palabras que incluyen onomatopeyas y neologismos. Es, entonces, cuando la técnica adquiere un artificio lúdico y abre un espacio para la manipulación por parte del artista/autor, para “jugar” y experimentar con las palabras. Este aspecto demuestra un salto en el discurso narrativo hacia el artificio (artefacto: algo creado dentro del texto, pero que no llega al exterior del texto). Con el uso de onomatopeyas en juegos de palabras y neologismos, la artificialidad del proceso de escritura abre un espacio creativo que desafía al lector. En el ejemplo de Saer, podemos “escuchar” a Wenceslao

sumergirse en el agua y la técnica del *fluir* de la conciencia se adapta a este momento de recuerdos y pensamientos del personaje. Además, la mancha negra nos invita a varios niveles de interpretación bajo la rúbrica que hemos construido. Un significado de la mancha podría ser silencio o nada, pero hay “algo” en la página. El protagonista se sumerge en el agua, en un sueño, en sus recuerdos, en su conciencia. Aquí hay una línea difusa entre la vida y la muerte, entre la subjetividad y la objetividad. Este juego de palabras se asemeja al que describe Umberto Eco cuando escribe sobre *Ulysses*:

Significante y significado se unen gracias a un cortocircuito poéticamente necesario, pero ontológicamente gratuito e imprevisto. La cifra no reposa en la referencia a un cosmos objetivo presente más allá de la obra, su comprensión es válida sólo dentro de la obra y está condicionada por su estructura. La obra como Todo vuelve a proponer *ex novo* las convenciones lingüísticas sobre las que se rige y se convierte en clave las propias cifras. (Eco, 1993: 88-89)

A medida que el lenguaje lúcido se disuelve, el lector se queda con piezas primitivas para armar de una manera nueva. El significado dinámico de la mancha negra y las onomatopeyas reflejan un nuevo auge en la técnica experimental. Esto se convierte en un paso a lenguaje adulto de lo que parece un lenguaje infantil, en la relación entre la experiencia y la memoria en el *fluir* de la conciencia de Wenceslao. El idioma, la *langue*, en efecto, “*flatlines*” (muere). Lo que aparece, entonces, es un tipo de lenguaje soñado que rompe los horizontes literarios de la palabra impresa y emite, el fin de lenguaje, una “no-palabra”. Este momento es muy importante en la historia de la literatura del siglo XX y es importante celebrar esta mancha negra y enfatizar la experimentación y el

progreso que representa en manos de Saer como evolución en el canon argentino del fluir de la conciencia.

Las seis características que hemos recorrido están presentes en todos los autores analizados brevemente y se relacionan con las características de la obra de Joyce, y especialmente de *Ulysses*. Sabemos que todos estos autores leyeron el libro de Joyce y que el mismo tuvo un impacto en su pensamiento. Borges hablaba con frecuencia de James Joyce y *Ulysses*, generalmente en alta estima. Recibió un ejemplar de la primera edición en 1924, de Ricardo Güiraldes, obsequio de Valery Larbaud (Novillo-Corvalán, 2011: 15). Luego tradujo la última página de *Ulysses* para su publicación en la revista *Proa* (una traducción que es hoy famosa y celebrada). Leopoldo Marechal lo leyó en su traducción al francés entre 1928 y 1930 (Cheadle, 2014: 66) y comentó en profundidad esta técnica y el trabajo de Joyce en su libro *Las claves de Adán Buenosayres* (1966). Sabemos que Cortázar, en el verano del 1947, mientras pasó “unas vacaciones bastante abúlicas, tomando sol y Coca-Cola y leyendo el *Ulysses*” (Cortázar, 2018: 224) y que Saer elogió la traducción de *Ulysses* de Salas Subirat en su artículo “El destino en español de ‘Ulises’” (2004).

Conclusiones

Ulysses y sus traducciones amplían las normas estéticas existentes y los autores que adaptan su praxis para incluir la técnica del fluir de la conciencia abren el horizonte de expectativas para el público lector. Esta técnica, tal como se manifiesta en *Ulysses* y sus traducciones, se ha convertido en una parte importante del canon literario en la tradición argentina del siglo XX. Ampliando el estudio de Moretti, podemos proponer que la técnica del fluir de la conciencia que

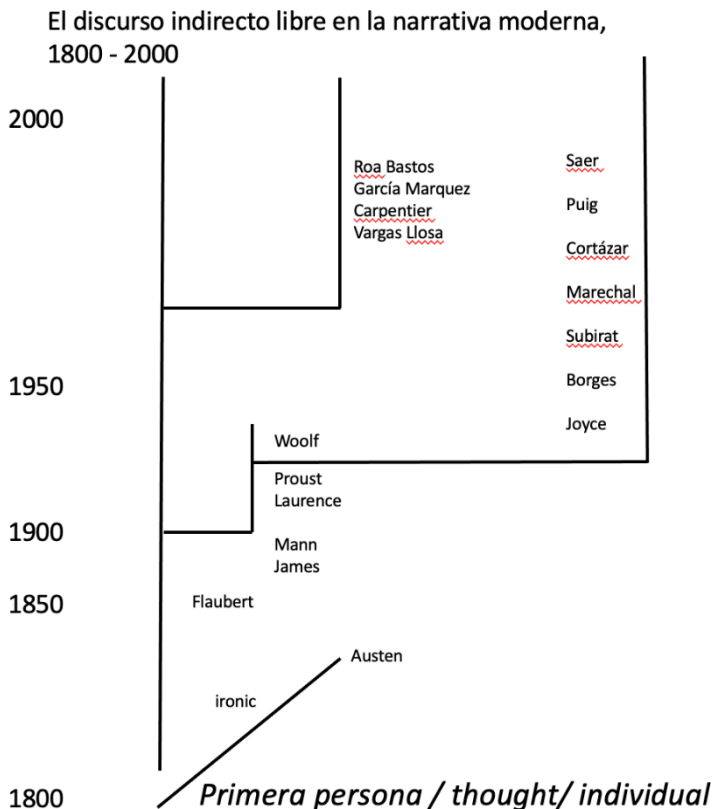
se encuentra en las páginas del *Ulysses* es única y fue adaptada y ampliada por escritores argentinos cuyos trabajos se pueden analizar con la rúbrica que este artículo describe. Este tipo de análisis contrasta con la mayoría de las investigaciones que se han realizado hasta ahora sobre dicha técnica, las cuales a menudo agrupan a otros autores como Virginia Woolf y Franz Kafka con James Joyce. Es evidente que las características de esta técnica varían entre *Ulysses* y los libros que demuestran su recepción. Long y So afirman en su artículo “Turbulent Flow: A Computational Model of World Literature”:

The sheer speed and distance by which the form travels may cause it to disintegrate, for example, or it may be subject to various external pressures present in the form’s new host country. Whatever the cause, turbulence is inevitable in the movement of literary fracturing. But we cannot comprehend this turbulence without assuming some underlying measurable structure. (2016: 365)

[La simple velocidad y la distancia a través de la cual viaja la forma pueden causar que la misma se desintegre, por ejemplo, o que se vea sujeta a varias presiones externas existentes en nuevo país que la recibe. Cualquiera sea la cause, la turbulencia es inevitable en el movimiento de fractura literaria. Pero no podemos entender esta turbulencia sin asumir una cierta medida de estructura subyacente.]

El conjunto de características definidas y analizadas en este trabajo (frases fragmentadas, parataxis, asociación libre, una gramática inesperada, una extensión del momento del presente y juego de palabras) adquiere una combinación diversa en cada autor y forma una estructura medible. Esta rúbrica de la técnica coincide y amplía el “árbol” que propone Moretti en *Maps, Graphs and Trees* (2005) a partir de la rama

divergente del discurso narrativo moderno que se extiende desde Joyce. En el lado derecho de la rama “primera persona/ pensamiento/ individuo”, este trabajo propone que podemos seguir el siguiente curso de la historia literaria argentina como:



Debido a los poderes creativos dentro de *Ulysses* y como resultado de la recepción del libro a través de sus traducciones a lo largo del siglo XX, muchos de los autores argentinos más canónicos participan en el salto literario evolutivo del discurso indirecto libre a la expresión del fluir de la conciencia joyceana.

En una entrevista sobre su libro, *Zona Saer*, Beatriz Sarlo habla sobre el canon:

se pueden agregar nombres, se pueden agregar otros, sería interesante... el canon no es algo que se establece de una vez para siempre si fuera un ejercicio... el canon es algo vivo que sí tiene algún valor que sea conflictivo... que sea una discusión estética” (TV Pública Argentina, 2016).

Es ahora posible ver que el canon incorpora el fluir de la conciencia como uno de los rasgos centrales de la literatura canónica argentina del siglo XX, una línea de estudio en la que hasta ahora había habido poca investigación. Es importante tener en cuenta que este estudio omite muchos autores argentinos que también utilizan las técnicas aquí analizadas. En su artículo, “Joyce’s *Ulysses* in Argentine Literature” (2009), Carlos Gamerro destaca la influencia de Joyce en J.L. Borges, Leopoldo Marechal, Manuel Puig y Juan José Saer, pero también agrega a Ricardo Piglia, Haroldo Conti, Osvaldo Soriano y César Aira. En cuanto a Alejandra Pizarnik, por ejemplo, Lucas Peterson señala que la poeta recibió “el libro de James Joyce que José Salas Subirat había traducido para Santiago Rueda” y agrega que ella “marcó obsesivamente palabras y frases, celebró las ocurrencias joyceanas, intervino el texto, se enamoró de algunos pasajes, discutió con otros, se burló, consignó el significado de palabras –‘ineluctable’– que su adolescencia desconocía” (2016: 17). Y Ricardo Piglia explica que “Walsh construye un pequeño universo joyceano, una suerte de microscópico Ulises rural, mezclando voces y fragmentos que se cruzan y circulan en una complejísima narración coral” (2016: 174). Por su parte, en una entrevista con Manuel Puig, Saúl Sosnowski invita al autor argentino a reflexionar sobre sus influencias:

SS: Has mencionado la influencia extra-literaria del cine.
¿Notás alguna influencia literaria?

MP: No sé... hojeé un poco *Ulises* y vi que era un libro compuesto de técnicas diferentes. Basta. Eso me gustó.

SS: ¿Autores latinoamericanos?

MP: No.

SS: ¿Argentinos?

MP: No.

(1973: 74-75)

Ulysses es el único libro que Puig menciona. No nombra a Proust, Kafka, Woolf, Faulkner, Sartre ni Borges. En este contexto, es de esperar que la presente investigación abra nuevas avenidas para el estudio de la representación de la conciencia y el reconocimiento de los saltos experimentales que han dado los autores argentinos desde el el siglo XX hasta ahora.

Bibliografía

Borges, Jorge Luis, *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.

Cheadle, Norman, "Introduction". En: Marechal, L., *Adam Buenosayres: a novel*. Montreal: McGill-Queen's Univ. Press, 2014. pp. ix-xxx.

Cortázar, Julio. *Cartas 1937-1954*. Buenos Aires, Alfaguara, 2018.

Cortázar, Julio. *Rayuela*. Caracas, Ayacucho, 2004.

De Diego, Jose Luis, "1938-1955. La "época de oro" de la industria editorial". En: De Diego, José Luis (director), *Editores y políticas editoriales en Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014.

De Navascués, Javier, *Adán Buenosayres: una novela total*. Pamplona: EUNSA, 1992.

De Navascués, Javier, "Marechal frente a Joyce y Cortázar." En: *Cuadernos Hispanoamericanos* 538 (1995): p. 45-56.

De Navascués, Javier, "Introducción". En: De Navascués, Javier (Ed.) *Adán Buenosayres*. Buenos Aires: Corregidor, 2015. pp. 11-74.

Eco, Umberto. *Las poéticas de Joyce*. Barcelona, Lumen, 1993

- Fiddian, Robin William, "James Joyce and the Spanish American Novel: A Preliminary Study." En: *The Crane Bag*. Vol. 6. Nro. 2 (1982): pp. 84-88.
- Gamero, Carlos, "Joyce's Ulysses in Argentine literature' and the Irish-Argentine Dimension". En: *Irish Migration Studies in Latin America* 7.2 (2009): pp. 177-184.
- Genette, Gérard, *Narrative Discourse – An Essay in Method*. Trad. Lewin, J. Ithaca: Cornell Univ. Press, 1980.
- Gregorich, Louis, "El discutible canon argentino". *La Nación*, 26 de Octubre, 2011. <http://www.lanacion.com.ar/1417785-el-discutible-canon-argentino> [27/04/2021]
- Gregorich, Louis, "200 años – 200 libros". *La Nación*, 5 de Octubre, 2011. <http://www.lanacion.com.ar/1412257-200-anos-200-libros> [27/04/2021]
- Hornby, Louise, "Visual Clockwork: Photographic Time and the Instant in 'Proteus'". En: *James Joyce Quarterly*. Vols. 42/43. Nro. 1/4 (2004-2006): pp. 49-68.
- Humphrey, Robert, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Berkeley and Los Angeles: Univ. of California Press, 1958.
- Long, Hoyt/Richard Jean So, "Turbulent Flow: A Computational Model of World Literature". En: *Modern Language Quarterly* Vol. 77. Nro. 3 (2016): p. 345-367.
- Marechal, Leopoldo, *Adán Buenosayres* [1948]. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1967.
- Marechal, Leopoldo, *Las claves de Adán Buenosayres*. Buenos Aires: Azor, 1966.
- Moretti, Franco, *The Modern Epic: The World-System from Goethe to García Márquez*. London, New York: Verso, 1996.
- Moretti, Franco, *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History*. London, New York: Verso, 2005.
- Novillo-Corvalán, Patricia, "Rereading Cortázar's *Hopscotch* through Joyce's *Ulysses*". En: *Moveable Type* 4 (2008): 56-84. URL del Artículo: <http://www.ucl.ac.uk/english/graduate/issue/4/pdfs/novillocorvalan.pdf>
- Novillo-Corvalán, Patricia, *Borges and Joyce: an infinite conversation*. London: Legenda; Leeds: Maney Pub, 2011.
- Novillo-Corvalán, Patricia, "Joyce's and Borges's Afterlives of Shakespeare". En: *Comparative Literature*. Vol. 60. Nro. 3 (2008): p. 207-227.
- Novillo-Corvalán, Patricia, *Modernism and Latin America – Transnational Networks of Literary Exchange*. New York: Routledge, 2017.
- Petersen, Lucas, *El traductor del Ulises*. Buenos Aires: Sudamericana, 2016.
- Piglia, Ricardo, "Clase media: Cuerpo y destino (una lectura de *Traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig)". En: Lafforgue, Julio. *Nueva novela latinoamericana*. Vol. 2. Buenos Aires, Paidós: 1972. pp. 350-362.
- Piglia, Ricardo, *Las tres vanguardias Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.
- Quiroga, Horacio, *Cuentos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2004.

- Saer, Juan José, *El limonero real* [1974]. Buenos Aires: Seix Barral Biblioteca Breve, 2002.
- Sarlo, Beatriz, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.
- Sarlo, Beatriz, *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.
- Senn, Fritz, *Joyce's Dislocutions: Essays on Reading as Translation*. Baltimore: John Hopkins Press, 1984.
- Steinberg, Erwin R., *The Stream of Consciousness and Beyond in Ulysses*. London: Univ. Of Pittsburgh Press, 1973.
- [TV Pública Argentina]. (2016). *Beatriz Sarlo Sobre Juan José Saer en Los 7 Locos* [Video.] <https://www.youtube.com/watch?v=ROhFEXmP7vU>
- Venegas, José Luis, *Decolonizing Modernism: James Joyce and the Development of Spanish American Fiction*. London: Legenda and Routledge, 2020.
- Waisman, Sergio, *Borges y la traducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.
- Waisman, Sergio (2000). "Borges reads Joyce: The Role of Translation in the Creation of Texts". En: *Variaciones Borges*. Nro. 9 (2000): pp. 59-73.
- Willson, Patricia, *La Constelación del Sur: traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2004.