

Manuel Almagro Jiménez  
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

En general, toda la crítica joyceana hace, de una manera u otra, en mayor o menor grado, referencia al paralelismo de *Ulysses* con su modelo homérico. La identificación entre la obra de Joyce y la *Odisea* se logra a través de una interpretación de carácter simbolista que, por ello mismo, resulta problemática en muchas ocasiones y no siempre unánime. En efecto, este tipo de interpretación implica una actitud subjetiva, mientras los símbolos en Joyce no son unívocos sino más bien polisémicos. Es verdad que, como dice Tindall, «much of the meaning of *Ulysses* is conveyed indirectly by means of parallel, allusion, and symbol<sup>1</sup>», pero esto ocasiona una ambigüedad inherente a la escritura joyceana que al tiempo que refuerza la riqueza de la simbología del texto le añade dificultades a la interpretación. Además, como se puede intuir por las palabras de Tindall, esta tendencia de interpretación simbolista está basada de hecho en un rasgo formal típico de la literatura épica. Me refiero al símil, mediante el cual a un primer nivel se puede establecer el paralelismo con la *Odisea*. Pero ya en este paralelismo surgen algunos problemas: Bloom, además de Ulises, puede ser Tiresias<sup>2</sup>, y Telémaco, además de por Stephen Dedalus, puede ser representado por Theodore Purefoy<sup>3</sup>. Tanto Buck Mulligan como la lechera de «Telemachus» podrían representar a Palas Atenea<sup>4</sup>, y no queda muy claro si es Molly Bloom o Martha Clifford la que reencarna a Calypso<sup>5</sup>.

Estas discrepancias, mínimas en lo que concierne al paralelismo homérico, se hicieron cada vez más aparentes cuando la denominada *Joyce industry* se lanzó de lleno a la busca y captura de símbolos. Se comparó el simbolismo de Joyce con, entre otros, el de Dante, Swendenborg, Blake, Flaubert, los simbolistas franceses, Freud y Jung, y finalmente Bruno<sup>6</sup>. Su obra ha sido escrutinada e interpretada según sus elementos cristianos, homéricos, freudianos, sin olvidar por supuesto los procesos míticos primarios<sup>7</sup>.

Lo que en la práctica encontramos son identificaciones para todos los gustos. En un breve resumen se puede decir que Bloom, por ejemplo, ha sido identificado con el Dios Padre, el San Antonio de Flaubert, el Judío Errante, Moisés, Elías, Jehová, Everyman, Cristo, Parnell, Outis o Noman, *das Man*, según la terminología de Heideg-

<sup>1</sup> William Y. Tindall, *James Joyce: His Way of Interpreting the Modern World* (New York: Charles Scribner's Sons, 1950), p. 30.

<sup>2</sup> Véase David Wykes, «The *Odyssey* in *Ulysses*», *Texas Studies in Literature and Language: A Journal of the Humanities*, 10 (1968), p. 308.

<sup>3</sup> Véase A. M. Klein, «Oxen of the Sun», *Here and Now*, Jan. 1 (1949), pp. 42-43.

<sup>4</sup> Véase Joseph Prescott, «Homer's *Odyssey* and Joyce's *Ulysses*», *Modern Language Quarterly*, III (1942), 430, y Chester G. Anderson, «James Joyce's "Tilly"», *PMLA*, LXXIII (1958), 289.

<sup>5</sup> Véase John Garvin, *James Joyce's Disunited Kingdom and the Irish Dimension* (Dublin: Gill and Macmillan, 1976), pp. 47-50.

<sup>6</sup> Véase S. L. Goldberg, *The Classical Temper: A Study of James Joyce's Ulysses* (London: Chatto and Windus, 1963), p. 218.

<sup>7</sup> Véase el estudio de William P. Fitzpatrick, «Myth and Maternity: A Study of James Joyce's Mythpoeia», Unpub. Doct. Diss., University of Maryland, 1972.

ger, Shakespeare, Hamlet, un poco Don Quijote, Don Juan, Sinbad el Marino, Robinson Crusoe, Rip van Winkle, Oseas, y el doctor Watson. Stephen Dedalus, por supuesto, no le va a la zaga, y ha sido identificado con Fausto, Cristo, Hamlet, Shakespeare, Ícaro, Dédalo, Aengus Errante, Orestes, Parnell, Sócrates, y Sherlock Holmes. Otros personajes también han merecido atención. Buck Mulligan puede ser Judas, el Claudius de *Hamlet*, y San Juan Bautista. Molly es Calypso, la Tierra, la luna como musa y la madre de toda vida. Incluso Martin Cunningham puede ser Shakespeare, y Brayden, Cristo.

Y una vez llegados aquí nada nos impide interpretar el moco de Stephen como un obstáculo del Espíritu Santo<sup>8</sup>, el diapasión del afinador ciego como un símbolo del arte puro y de humanidad<sup>9</sup>, las fantasías eróticas de «Nausicaa», las metamorfosis de «Circe» y los diferentes estilos de «Oxen of the Sun» como una parodia del rito de la transubstanciación<sup>10</sup>, el trato hacia Bloom y su marcha en «Cyclops» como el juicio, crucifixión y ascensión a los cielos del alma del hombre<sup>11</sup>, el murciélago de «Nausicaa» como una referencia irónica a Homero<sup>12</sup>, la cantinela de Sinbad el Marino en «Ithaca» como una lista de los compañeros de Bloom-Ulises así como una referencia a la teoría sobre Ulises como figura solar<sup>13</sup>, Bloom y Stephen como el dilema de Hamlet<sup>14</sup>, el realismo de *Ulysses* como el Cuerpo, los paralelos con Homero, la Mente, y los paralelos con la historia sagrada, el Espíritu<sup>15</sup>, sin olvidar los múltiples significados del encuentro entre Bloom y Stephen<sup>16</sup>.

A otro nivel, hay capítulos que tienen una especial significación. En «Telemachus» se halla una nueva versión de la Tentación<sup>17</sup> y una misa negra<sup>18</sup>. «Nestor» es una paráfrasis de los ciclos históricos de Vico<sup>19</sup> y «Oxen of the Sun» presenta un paradigma de evolución y embriología<sup>20</sup>, aunque para otros ese capítulo representa la igualdad de todas las edades<sup>21</sup>. La estructura de «Cyclops», es un reflejo de la vida de Cristo<sup>22</sup>. Incluso se encuentra en *Ulysses* una mini-odisea, la del jabón que Bloom lleve en su bolsillo<sup>23</sup>, y ya que la obra se abre con el comienzo de una misa se puede

<sup>8</sup> Véase Ruth von Phul, «The Boast of Heraldry in the "Proteus" Episode of *Ulysses*», *Journal of Modern Literature*, 1 (1971), p. 403.

<sup>9</sup> Véase Helen Whaley, «The Role of the Blind Piano Tuner in Joyce's *Ulysses*», *Modern Fiction Studies*, 16 (1971), p. 532.

<sup>10</sup> Véase Eric Gould, «Condemned to Speak Excessively: Mythic Form and James Joyce's *Ulysses*», *Substance*, 22 (1979), p. 80.

<sup>11</sup> Véase Philip Edwards, «*Ulysses* and the Legends», *Essays in Criticism*, 5 (1955), p. 122.

<sup>12</sup> Véase E. Bond Johnson, «Parody and Myth: Flaubert, Joyce, Nabokov», *Far-Western-Forum: A Review of Ancient and Modern Letters*, 1 (1974), pp. 161-62.

<sup>13</sup> Véase Stanley Sultan, *The Argument of Ulysses* (Columbus: Ohio State University Press, 1964), p. 413, y W. B. Stanford, *The Ulysses Theme: A Study in the Adaptability of a Traditional Hero* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1968), p. 277, n. 15.

<sup>14</sup> Véase Richard M. Kain, *Fabulous Voyager: A Study of James Joyce's Ulysses* (New York: The Viking Press, 1967), p. 94.

<sup>15</sup> Véase S. Foster Damon, «The Odyssey in Dublin», en Seon Givens, ed., *James Joyce: Two Decades of Criticism* (New York: Vanguard Press, Inc., 1948), pp. 239-40. El artículo de Damon apareció originariamente en *Hound and Horn*, III (1929), pp. 7-44.

<sup>16</sup> Para un resumen útil de las distintas interpretaciones, véase Richard M. Kain, «The Significance of Stephen's Meeting Bloom: A Survey of Interpretations», *James Joyce Quarterly*, 10 (1972), pp. 147-160.

<sup>17</sup> Véase A. M. Klein, «The Black Panther (A Study in Technique)», *Accent*, X (1950), p. 141.

<sup>18</sup> Véase la referencia a Klein en Marvin Magalaner and Richard M. Kain, *Joyce: The Man, the Work, the Reputation* (London: John Calder, 1957), p. 205.

<sup>19</sup> Klein, en Magalaner and Kain, p. 205.

<sup>20</sup> Klein, en Magalaner and Kain, p. 205.

<sup>21</sup> Véase Edwards, p. 123.

<sup>22</sup> Véase Damon, p. 231.

<sup>23</sup> Véase Stuart Gilbert, *James Joyce's Ulysses* (New York: Random House, 1958), p. 372.

decir que todo el libro es una celebración simbólica de la comunión de Stephen con el Hombre<sup>24</sup>.

Ya a nivel general se puede interpretar *Ulysses* según la estructura de la *Divina Comedia*, con sus cuatro niveles —clásico, medieval, naturalista y poético<sup>25</sup>—, o según la estructura de *Paradise Lost*<sup>26</sup>. Otro paralelo sin duda es *Don Giovanni* —de manera que Boylan es Don Giovanni, Molly es Zerlina y Bloom Masetto<sup>27</sup>—, de *Fausto*, la *Tentación de San Antonio*, la *Comedia dell'Arte*<sup>28</sup>, *Peer Gynt*<sup>29</sup>, y, por supuesto la Biblia<sup>30</sup>. Shakespeare no podía faltar: «*Ulysses* is a modern *Hamlet*; but it is a *Hamlet* without the last three acts<sup>31</sup>». Pero no es sólo *Hamlet*. También están *A Midsummer Night's Dream*<sup>32</sup>, *King Lear* y *The Tempest*. Todo ello sin olvidar la estructura religiosa<sup>33</sup>, y que, como ya anunció Ezra Pound, *Ulysses*, está construido en forma de sonata<sup>34</sup>.

Este amplio caudal de interpretaciones simbolistas de *Ulysses* no está fuera de lugar si lo consideramos desde el punto de vista de la tradición ya que de hecho se encuentra dentro de esa tendencia simbolista o alegórica que tradicionalmente parte de la crítica ha creído ver en las aventuras de Ulises<sup>35</sup>. El problema que sin duda se puede plantear se refiere a los límites de esa indagación, por un lado, y la posibilidad, por otro, de una lectura realista de la obra de Joyce. Un ejemplo, extremo si se quiere, de lo primero lo representa Tindall para quien todo es puro símbolo en *Ulysses*. Sus interpretaciones son resumidas, no sin cierta ironía, por Magalaner y Kain:

The Pyrrhic victory in the history lesson, through «pier» leads to exile, unity of being, art; the fox (Stephen) buries his grandmother (his mother, church, nation, home) under the tree (of life or resurrection). The chandelier (of the old dispensation) is broken (as at Tenebrae) at the brothel, and later Bloom carries a candle (paschal, of Holy Saturday). Outside Bloom's house, the host (a comet) and guest (a meteor) see Vega (falling) in Lyra (the self-centered) near Leo (Bloom) and the Hair of Berenice (a mother killed by her son). They have shared cocoa (mass produced, produced for the masses, hence the Mass —and Joyce drank cocoa in his student days in Paris) and make water (of life; for Stephen who has refused to bathe is learning the ways of water, coming so far as to have chanted *Vidi aquam*, and soon to write Anna Livia Plurabelle).

<sup>24</sup> Véase Tindall, p. 29, y Weldon Thornton, *Allusions in Ulysses: An Annotated List* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1968), p. 47.

<sup>25</sup> Véase el estudio de Damon; Stanford, p. 213; Kain, *Fabulous Voyager*, pp. 2, 37 y 129-30.

<sup>26</sup> Véase Damon, pp. 240-42.

<sup>27</sup> Véase el estudio de Vernon Hall, «Joyce's Use of Da Ponte and Mozart's *Don Giovanni*», *PMLA*, LXVI (1951), 78-84.

<sup>28</sup> Véase David Hayman, *Guía del Ulises* (Madrid: Editorial Fundamentos, 1979), pp. 104-124.

<sup>29</sup> Véase B. J. Tysdahl, *Joyce and Ibsen: A Study in Literary Influence* (Oslo: Norwegian Universities Press, 1968), pp. 104-105.

<sup>30</sup> Véase Matthew Hodgart, *James Joyce: A Student's Guide* (London: Routledge and Kegan Paul, 1979). Este autor encuentra para cada capítulo de *Ulysses* un episodio paralelo en los libros sagrados.

<sup>31</sup> Kain, *Fabulous Voyager*, p. 241.

<sup>32</sup> Véase Anthony Burgess, *Rejoyce* (New York: The Norton Library, 1968), p. 159, y Douglas Knight, «The Reading of *Ulysses*», *Journal of English Literary History*, XIX (1952), p. 70.

<sup>33</sup> Véase Frank Budgen, *James Joyce and the Making of Ulysses* (London: O. U. P., 1972), p. 352.

<sup>34</sup> Véase Forrest Read, ed., *Pound/Joyce: The Letters of Ezra Pound to James Joyce* (New York: New Directions, 1970), p. 205. Por su parte, Magalaner and Kain, p. 156, hacen otro resumen de interpretaciones.

<sup>35</sup> Para un breve resumen de estas interpretaciones, véase el artículo de W. B. Stanford, «The Mysticism that Pleas'd him», *Envoy*, XVII (1951), 62-69.

Bloom is man, Moses, Chris, the sacrificial lamb, and Elijah as well as Ulysses, Sinbad, and the Wandering Jew. His potato protects his manhood, his soap washes away sin-but since it was cosmetic soap for Molly, we may except much washing! The advertisement for potted meat suggests Molly, death, Boylan's affair, the parable of the plums, and the tree of life; his bee sting is a sin against fertility, as is hoof (male) and mouth (female) disease in cattle. The unknown man in the macintosh represents death, the unknown, and contraception. Freud is everywhere-in tower, sea, bowl, Nelson's Pillar, in the triangular label on Bass's Ale-while the Ascot Gold Cup is portentous, for «Sceptre, the phallic favourite, looses to Throw-away, the outsider, who represents infertility». And tomb rhymes with womb.

Even letters are significant. The three sections begin with S (Stephen), M (Molly) and P (Poldy), respectively, and the final «s» of Molly's «Yes» carries on to the initial «S» of the book (which might mean Symbol or Search, a connotation Tindall does not mention). No one, to this reader's knowledge, has noted that the penultimate chapter begins with «What» and ends with «Where», nor that the last chapter *begins* as well as ends with «Yes»<sup>36</sup>.

Como se desprende de esta cita, inevitablemente extensa, es obvio que el significado que Tindall ve en *Ulysses* es un significado que le expresa a sí mismo más que a la obra en sí, y que llega un momento en que hay que plantearse qué es más importante para el lector, si leer *Ulysses* directamente o hacer un cursillo acelerado de simbolismo. En este sentido la crítica se convierte en una barrera, hasta cierto punto, para la lectura de la obra, sobre todo cuando el análisis tiene más que ver con la escritura automática y las inquietudes personales del crítico que con el estudio coherente, completo y documentable, por usar la terminología de Abele<sup>37</sup>, del texto mismo, y más aún cuando en este sentido Joyce sí se comportó como un dios invisible ya que, a pesar de su tendencia autobiográfica, raramente hizo explícito el significado de un símbolo u otro, dejando que fuera el lector el que estableciera las conexiones que creyera oportunas.

En cuanto al segundo aspecto apuntado anteriormente es obvio que el énfasis de las lecturas simbolistas ahoga el carácter realista que sin duda tiene *Ulysses*, eliminando así, de forma paradójica, un rasgo que la obra de Joyce tiene en común con el resto de la tradición épica: su realismo. Este aspecto de *Ulysses* se halla en íntima relación con el carácter autobiográfico de la obra y, aunque merecería un estudio más amplio, es necesario añadir aquí algunas notas sobre su relación con el simbolismo.

Es evidente que el afán desmedido de interpretación y desentrañamiento hace que el aspecto simbolista oculte o relegue a un segundo plano el realismo que impregna la textura de *Ulysses*. Veamos algunos ejemplos. Al comienzo de «Lestrygonians» cuando Bloom desmenuza un pastelillo sobre las aguas del río Liffey las gaviotas se lanzan en picado hacia el inesperado y caritativo festín. Esta situación es convertida por medio de un típico y representativo proceso de interpretación simbolista en los lestrigones que haciendo gala de su acostumbrado canibalismo se lanzaban sobre los compañeros de Ulises. Y sin embargo, como demuestra Richard Ellmann, esta situa-

<sup>36</sup> Magalaner and Kain, pp. 206-207.

<sup>37</sup> Rudolph von Abele, «*Ulysses*: The Myth of Myth», *PMLA*, LXIX (1954), p. 359.

ción tiene su origen en una fuente poco literaria: está tomada de un libro en el que se describen, entre otras cosas, los hábitos y costumbres de las gaviotas<sup>38</sup>.

Un segundo ejemplo se refiere al alias que Bloom utiliza para cartearse con Martha Clifford: Henry Flower. Se ha alabado repetidamente la imaginación de Joyce al escoger tal pseudónimo para Bloom y lo apropiado de tal nombre para tal personaje. Pero de nuevo el origen aquí tiene poco que ver con lo literario. Al parecer, Henry Flower es un nombre que Joyce toma prestado de un caso criminal aparecido en la prensa dublinaesa de la época, y corresponde a una persona real y concreta cuyas circunstancias personales, en algunos aspectos, coincidían con las del personaje joyceano. Como concluye Garvin, «it will now be evident... that those who praised (Joyce) for his creative imagination in inventing the name should instead have applauded either his memory, his notes or his press-cuttings<sup>39</sup>».

Un último ejemplo se refiere a la elección del 16 de junio de 1904 como fecha para Bloomsday. La razón que más frecuentemente se arguye para tal fecha es el encuentro entre Joyce y Nora Barnacle, aunque es discutible que fuera en tal fecha cuando se conocieron. También se dan razones de tipo religioso<sup>40</sup> o de tipo social<sup>41</sup>. De nuevo la lectura realista parece la más fácil y la más sensata. El hecho de que en ese día se celebrara una carrera de caballos en la que un caballo desconocido, por nombre Throwaway, derrotara al favorito Sceptre parece ser el único hecho histórico irreversible, sin posibilidad de ser distorsionado. Los personajes pueden o no estar basados en personas reales, los hechos que se narran pueden o no ser autobiográficos, las razones anteriormente expuestas pueden o no ser ciertas, pero es la carrera de caballos lo que permanece como realidad dada, incontestable.

En última instancia, el razonamiento aquí expresado nos llevaría a cuestionar la necesidad de conocer los paralelos homéricos, en cuanto ejemplo de interpretación simbolista. Es demasiado atrevido pensar o insinuar, al menos, que se puede prescindir del paralelismo homérico, de la *Odisea*, a la hora de leer y entender la obra de Joyce, sobre todo cuando el propio autor, tan escrupuloso en la selección de cada palabra, nos da pie para utilizar ese paralelismo al tomar el nombre del héroe homérico nada menos que como título de su novela: una decisión demasiado seria y significativa como para no ser tenida en cuenta en nuestra lectura de *Ulysses*. No podemos ignorar el hecho de que, a pesar de Kain, la estructura subyacente a esta obra es la de la *Odisea*, pero también es cierto que Joyce utiliza esa estructura y la obra homérica en general de una manera libre, sin restricciones, y a veces parcialmente. Además el carácter naturalista de la obra hace que haya un primer nivel de lectura fácilmente accesible, coherente y con sentido a pesar de su dificultad, de forma que, como ya se ha dicho algunas veces, el lector que prefiere ignorar la referencia épica también puede entender y apreciar la obra, aunque sin duda el conocimiento de algunos paralelos, no todos, puede profundizar la comprensión y apreciación de la obra. Pero de nuevo hay que repetir que *Ulysses* posee una coherencia interna propia, que no viene im-

<sup>38</sup> Richard Ellmann, *The Consciousness of Joyce* (London: Faber and Faber, 1977), pp. 8-9.

<sup>39</sup> Garvin, p. 56. El nombre de Martha Clifford también parece estar relacionado con este mismo caso. Véase Garvin, pp. 51-57.

<sup>40</sup> Según se desprende del artículo de Klein, «The Black Panther (A Study in Technique)». Véase también Maurice Beebe, «James Joyce: Barnacle Goose and Lapwing», *PMLA*, LXXI (1956), 313.

<sup>41</sup> Véase Marvin Magalaner, «The Anti-Semitic Limerick Incidents and Joyce's "Bloomsday"», *PMLA*, LXVIII (1953), 1219-1223.

puesta por elementos ajenos a la obra misma, que ésta en principio no es sobre Ulises, Cristo, Hamlet, Shakespeare, etc., sino sobre Stephen Dedalus y Leopold Bloom, un 16 de junio de 1904 en Dublín, y que Molly puede ser o no Gea Tellus, Bloom puede ser o no Shakespeare o Ulises, pero lo que es importante para el lector y sobre todo para la dinámica narrativa del texto es que son Bloom, un judío de Dublín, y su mujer Molly.

La idea que subyace en mi interpretación de los tres ejemplos anteriores es que evidentemente hay varias posibilidades de lectura en *Ulysses* y que precisamente el nivel de lectura realista es el menos descabellado ya que la obra, repito, genera una dinámica propia, independiente de otras estructuras externas, que llena de significado sus elementos internos, hasta el punto de que a veces no es necesaria la aportación de información externa a la obra en casos de aparente oscuridad ya que sigue existiendo la posibilidad de una lectura contextual significativa. Al decir esto parece haber una contradicción con el análisis anterior, pero esa contradicción es sólo aparente ya que me refiero aquí a la interpretación, no de carácter simbolista sino autobiográfico, que quiere ver en cada palabra o situación una referencia personal o algún hecho de la vida del autor.

Por ejemplo, en «Scylla and Charybdis» Stephen está exponiendo su teoría sobre Shakespeare en la que dice no creer. John Eglinton le refiere entonces la hipótesis de un tal Herr Bleibtreu que sí cree en su propia teoría, ciertamente contraria a la propuesta por Stephen. En ese momento encontramos el siguiente pasaje:

I believe, O Lord, help my unbelief. That is, help me to believe or help me to unbelieve? Who helps to believe? *Egomen*. Who to unbelieve? Other chap. (*U*, 275, Bodley Head).

Este pasaje le resulta enigmático a MacCabe e invoca la ayuda de Gifford y Seidman que hacen la siguiente glosa:

*Egomen*-involves a pun on the magazine, *The Egoist*, which began instalment publication of *A Portrait of the Artist as a Young Man* on 2 February 1914, thus helping Joyce to «believe» (in himself). This would make the «Other chap» among others, George Roberts, the Dublin publisher and bookseller, who had been so timid about publishing *Dubliners*. *The Egoist* was founded by Dora Marsden as the *Freewoman* in 1911; the *New Freewoman* in 1913; then, urged by Ezra Pound and other *men* to «mark the character of your paper as an organ of individualists of both sexes, and of the individualist principle in every department of life», she changed the title to *The Egoist*, i.e. Ego-men<sup>42</sup>.

Mi opinión es que esta explicación es altamente cuestionable y que se aleja demasiado del texto final de Joyce para ofrecer una interpretación con una cierta dosis de subjetivismo y unos datos cuya historicidad no se pone en duda, pero que no aciertan a revelar la relación de la noticia biográfica con el contenido del pasaje. Pienso que de nuevo lo más fácil es lo más sensato: tomar *Egomen* como una palabra griega –subrayada en el texto, como cualquier otra palabra no inglesa–, compuesta por el

<sup>42</sup> Citado en Colin MacCabe, *James Joyce and the Revolution of the Word* (London: Macmillan, 1981), p. 118.

pronombre personal *ego* y la partícula enfática *men*. Es cierto que estas dos formas no se suelen encontrar unidas, tipográficamente hablando, en los textos griegos clásicos, pero no es menos cierto que, desde el punto de vista de la entonación, la partícula *men* suele depender de otra palabra, es decir, es enclítica. El significado, pues, sería «yo mismo», «yo ciertamente», oponiéndose contextualmente en la repetición de preguntas y respuestas a *Other chap*. El hecho de que parece ser ese el sentido de esa palabra queda confirmado si en lugar de considerar el texto final consultamos la primera intención de Joyce en el manuscrito. En éste, en lugar de *Egomen*, encontramos *I myself*, que luego evidentemente fue sustituido por la forma comentada <sup>43</sup>.

Los dos extremos de exégesis comentados son extremos peligrosos y tanto la interpretación simbolista subjetiva como el biografismo exagerado son dos nuevos Escila y Caribdis a evitar. Dédalo, antes de la huida de Creta, aconsejaba a Icaro volar no muy cerca del agua, pero tampoco demasiado cerca del Sol. Que Joyce tuvo presente estos consejos de una figura tan entrañable para él se deduce de su obra. Que los tuvieran en cuenta los críticos sería aconsejable.



<sup>43</sup> Véase Harry Levin and Clive Driver, eds., *James Joyce: Ulysses: A Facsimile of the Manuscript* (London: Faber and Faber Ltd., 1975), I, 32.