



Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de
Costa Rica

ISSN: 0377-628X

ISSN: 2215-2628

filyling@ucr.ac.cr

Universidad de Costa Rica

Costa Rica

Vieites, Manuel F.

Joyce dramaturgo: *Ulysses* y el capítulo 15

Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de
Costa Rica, vol. 50, núm. 2, e60317, 2024, Julio-Diciembre

Universidad de Costa Rica

San José, Costa Rica

DOI: <https://doi.org/10.15517/rfl.v50i2.60317>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=33277424005>

- ▶ [Cómo citar el artículo](#)
- ▶ [Número completo](#)
- ▶ [Más información del artículo](#)
- ▶ [Página de la revista en redalyc.org](#)

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de revistas científicas de Acceso Abierto diamante

Infraestructura abierta no comercial propiedad de la academia



Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica

Publicación Semestral, EISSN: 2215-2628

Volumen 50 - 2

Julio 2024 - Diciembre 2024

Joyce dramaturgo: *Ulysses* y el capítulo 15

Manuel F. Vieites

Vieites, M. F. (2024). Joyce dramaturgo: *Ulysses* y el capítulo 15. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 50(2), e60317.

<https://doi.org/10.15517/rfl.v50i2.60317>



Doi: <https://doi.org/10.15517/rfl.v50i2.60317>
URL: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/index>

Joyce dramaturgo: *Ulysses* y el capítulo 15

Joyce as Playwright: *Ulysses* and Chapter 15

Manuel F. Vieites

Universidad de Vigo, Vigo, España

mvieites@uvigo.gal

<https://orcid.org/0000-0003-4372-6234>

DOI: <https://doi.org/10.15517/rfl.v50i2.60317>

Recepción: 19-02-24

Aprobación: 09-05-24

RESUMEN

Este artículo tiene como finalidad mostrar la condición de texto dramático de uno de los capítulos centrales en *Ulysses*, y sobre todo su voluntad rupturista. Para ello, a partir del marco teórico que ofrece la Teoría Dramática con sus herramientas analíticas, a las que se suman las perspectivas histórica o comparada para situar el texto en el contexto en que se genera y publica y en relación con otros textos o autorías, se consideran algunos de sus rasgos más relevantes y novedosos. Como resultados más notables se señala que el capítulo que en su día Joyce situó bajo la advocación de Circe, constituye una obra dramática profundamente innovadora y mantiene paralelismos con la obra dramática de otros autores transcendentales en el siglo XX.

Palabras clave: modernismo; vanguardia; drama para leer; teatro mental; dramaturgo implícito.

ABSTRACT

This paper aims to explore one of the central chapters in *Ulysses* as a dramatic text, and, more importantly, its disruptive purport. Therefore, starting with the theoretical framework offered by the Drama Theory with its analytical tools, combined with a historical and a comparative perspective in order to place the text in the context in which it was generated and published and in relation to other texts and authorships, it explores some of its most relevant and renewing features. As the most important results, it is pointed out that the chapter that Joyce placed under the invocation of Circe is a profoundly innovative play, and it maintains parallels with the dramatic work of other transcendental authors in the 20th century.

Keywords: modernism; avant-garde; closet drama; mental theatre; implicit playwright.

1. Introducción

En las historias de literatura dramática no es habitual encontrar a Joyce, más allá de alguna referencia a *Exiles* (1918), considerada su única obra dramática. La *Cambridge Guide to Theatre* en su edición de 1992 (Banhan, 1992) no le concede entrada, que sí tiene en el *Dizionario dello Spettacolo del '900* (Cappa y Gelli, 1998), para destacar su interés por Ibsen o la autoría de un artículo de 1901, “The Day of the Rabblement” (Joyce, 1989a), en el que comenta los problemas que

acompañaron el estreno en 1899 del espectáculo *The Countess Cathleen*,¹ creado por el Irish Literary Theatre a partir de una obra de Yeats (1936). En su compendio *Theories of the Theatre* (1993), Carlson no da noticia del Joyce dramaturgo, como tampoco Melendres en *La teoría dramática* (2021). En su historial de teorías teatrales, Hubert (2008) solo refiere aquel momento en *A Portrait of the Artist as a Young Man* (Joyce, 1979, pp. 194-195) en el que Stephen considera los modos de relación entre autor, materia y narración, en paralelo a las propuestas de Valle-Inclán, cuando este señalaba tres modos de ver el mundo, destacando la pertinencia del desarrollado por Quevedo, Cervantes o Goya, que consistiría en “mirar al mundo desde un plano superior” (como se citó en Cardona y Zahareas, 2012, p. 208). No obstante, estudios que se ocupan del capítulo 15 señalan su naturaleza dramática, como Pearce (1998) al considerar “this drama within the novel” (p. 867), o Briggs (2002) al reconocer “the dramatic form of the chapter” (p. 42). Wales (1994) comenta igualmente la obviedad de que el “Circe episode” se presente en forma dramática (p. 241), y pese a la evidencia que supone la dimensión formal del texto, Joyce sigue siendo dramaturgo de un único título y el capítulo 15 se analiza como uno más en la novela, o, aún peor, con las herramientas propias del género narrativo, lo que impide considerar su condición de texto dramático irrepetible o que ingrese al canon de la literatura dramática universal.

En este artículo defendemos que la novela titulada *Ulysses* (1980) contiene un capítulo escrito en modo dramático, “Circe”, que debe ser considerado obra dramática de pleno derecho, lo que es relevante en la teoría dramática y en la historia de la literatura dramática, con implicaciones educativas por las novedades que aporta al campo de la composición dramática o de la dramaturgia, entendida esta en la perspectiva de la construcción del drama o “ergon” de la acción. A considerar tales asertos y a plantear el problema de su filiación, composición y transcendencia, dedicamos el presente trabajo. Para ello además de (1) reivindicar su filiación dramática en función de aspectos formales o (2) señalar antecedentes y fuentes que lo sitúan en una línea heterogénea de renovación literaria, comentamos otros aspectos substantivos. Y diremos entonces que (3) supone una aportación notable al proyecto de un “teatro mental” que emerge en los siglos XIX y XX; (4) propone un modelo de composición que otorga relevancia especial y espacial a la figura y a las funciones del dramaturgo implícito (Vieites, 2008), voz que ejerce su libertad hasta límites insospechados; (5) combina de forma magistral estilos propios de tendencias artísticas innovadoras que se formulan en la segunda mitad del siglo XIX y en los inicios del XX, lo que transforma por completo su “konstruktsiia” (textura), “faktura” (factura) y “tektonika” (tectónica) (Barris, 2013); (6) explora la complejidad de la mente humana o de la vida como proceso de gestión y procesamiento de información que proviene del interior y del exterior; y (7) mantiene paralelismos con textos de autores como Flaubert, Valle-Inclán o Karl Krauss, cuestión que abordamos de forma transversal. Cerramos con una nota relativa a la importancia del texto en procesos formativos en diferentes especialidades de estudio.

Todo ello se realiza a partir de una revisión de literatura, el análisis documental, la mirada comparada, la exégesis del texto o el estudio y de la fijación de algunos conceptos clave en teoría dramática. En relación con la literatura generada por la obra de Joyce, y por *Ulysses* en particular, es importante recordar que actualmente es en buena medida inabarcable, pero al no ser este un estudio bibliográfico prestaremos atención a los trabajos que sean pertinentes a nuestro objeto. En cuanto a este, nos ocuparemos de cuestiones formales, en lo dramático y lo estético, dejando para mejor ocasión la dimensión semántica de un texto que invita a muchas interpretaciones y elucubraciones. Por ello evitaremos adentrarnos en otras cuestiones relevantes que plantea, porque nuestra finalidad se vincula con su naturaleza dramática y con su aportación al género.

¹ Los títulos de obras literarias de las que no se tomen referencias, no se incluyen en la bibliografía para no extenderla en exceso.

2. Filiación genérica

De inicio es necesario reconsiderar dos objetos de estudio que siendo diferentes en sus aspectos formales, con frecuencia se confunden: hablamos del texto dramático y del espectáculo teatral, es decir, literatura y teatro. Y donde esas dos realidades confluyen, en la escena, existe una disciplina que se ocupa de tal encuentro, en su teoría, su práctica y su historia: la dramaturgia (Cardullo, 1995; Hormigón, 2011). Numerosos trabajos que estudian los dos primeros campos presentan una cierta confusión terminológica, olvidando que cualquier disciplina que aspire a un discurso riguroso debe utilizar conceptos precisos en la definición de su objeto. No obstante, se publican volúmenes con títulos como “Historia del Teatro” o “Teoría Teatral” que en realidad son historias de literatura dramática o manuales de teoría dramática, como señalaba Kowzan en 1970 (1992, p. 27), sin olvidar los que dicen dedicarse al “comentario de textos teatrales” y en realidad se centran en el texto dramático. Texto, espectáculo, y texto resultante de un proceso de dramaturgia para ser pretexto y guía del espectáculo son, en su ontología y fenomenología, tres objetos diferentes que deben analizarse en función de sus rasgos pertinentes y diferenciales, de su dimensión formal y de sus elementos de significación, que los conforman de una manera y no de otra. En el caso del texto dramático estamos ante un artefacto literario asentado en el lenguaje, el único que merece llamarse así, pues hay otros supuestos lenguajes que en realidad son códigos, como explica la lingüística desde hace mucho, dado que “no todo es lenguaje” (Mounin, 1969, p. 29). El texto dramático se hace con palabras que construyen mundos, como señalaba Veltrusky (1991) en 1942 al escribir que “como cualquier obra literaria, un texto dramático depende del lenguaje como único constituyente” (p. 19), pero además “el lector no tiene frente a él ni a los actores ni al escenario, sino solo el lenguaje” (p. 15).

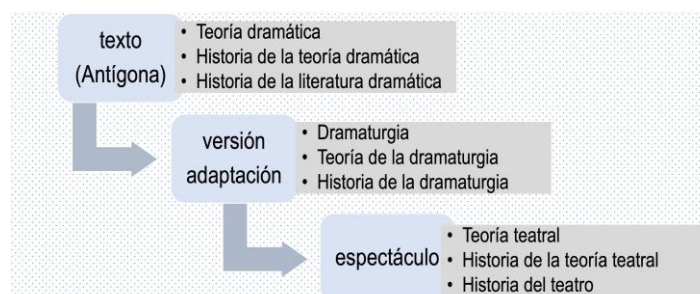


Figura 1.

Diferentes objetos, diferentes disciplinas

Fuente: Elaboración propia.

Bien es cierto que entre texto dramático y espectáculo hay una relación evidente, lo cual no niega que estemos ante dos objetos diferentes en sus dimensiones morfológica (con qué signos se construyen), sintáctica (cómo se combinan) y pragmática (su recepción). Pero más allá de sus simbiosis e interdependencias, Kowzan (1992) defendía que la literatura dramática y el espectáculo constituyen dominios artísticos diferentes, y Villegas (1991) sostenía que “el texto dramático es literatura –creación de lenguaje– y como tal debe ser leído e interpretado” (p. 6), con independencia de su “virtualidad teatral”, cualidad que tienen otros muchos textos. De la conversión de tal virtualidad en acto se ocupa la Dramaturgia, y estamos ante tres áreas de conocimiento interrelacionadas y con objetos diferentes, como muestra la Figura 1.

Tomando como objeto de estudio el texto, el personaje, los conflictos o los motivos en *Antígona*, cabría analizar las obras que así se han titulado o han recreado su peripecia, las versiones que se han realizado y los espectáculos que generó cada texto y cada versión. Tenemos, en consecuencia, tres grandes líneas que se corresponden con otras tantas disciplinas. En teoría dramática el texto es un artefacto literario y en su estudio debemos considerar los elementos que lo definen como dramático, y en la historia de tal textualidad literaria debemos registrar la heterogeneidad con la que se ha construido en cada momento. Tal diversidad es relevante, pues si aplicamos un canon estricto podemos dejar fuera del campo de la novela la titulada *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy* (1759-1767) de Sterne.

La filiación genérica de un texto, partiendo de que no existen géneros puros y considerando combinaciones y contaminaciones entre ellos, debiera permitir su análisis en función de las herramientas que sean pertinentes a su naturaleza. Cuando la filiación es imprecisa o errónea, corremos el riesgo de que el análisis resulte inadecuado al objeto y su significación real se opaca u oculta. Tal problema afecta a Valle-Inclán en casos como *En la luz del día* (1917), habitualmente situado en la rivera narrativa pero escrito en modo dramático, como señaló en 1968 Salper de Tortella en un artículo iluminador que invitaba a una relectura de la obra dramática de Valle-Inclán con claves nuevas y entrever así su vinculación con la “Factografía”, la “Nueva Objetividad” o la “Dramática Documental”, siendo un precursor de tales líneas de composición dramática.² Lo mismo ocurre con *Rosalía*,³ de Otero Pedrayo, presentado como “dialogo dramático” al ser un texto poco común y sorprendente, difícil de clasificar atendiendo al canon genérico tradicional. Leerlos e interpretarlos como textos dramáticos nos permite vincularlos a otros textos que configuran una tendencia tan rica como diversa, que recorre el siglo XIX y el XX, y reclaman una lectura y una escenificación individual en el plano mental. Son textos que proponen formas nuevas de entender la dramaticidad, en tanto modelo para presentar la acción recreada, y en ellos hay una combinación variable de diégesis y mímesis. Defendemos que tales textos no son una anomalía en el campo dramático, como proponen algunas voces, sino que constituyen documentos probatorios de la existencia de diversos paradigmas en composición dramática, todos plausibles y posibles, documentables con ejemplos concretos y pertinentes en teoría dramática y en determinadas especialidades de estudio como ejemplos substantivos de las posibilidades del texto en su desarrollo formal y en su escritura.

El capítulo titulado “Circe”, diferenciado de los demás por su topografía, se puede tomar como unidad independiente en función de sus aspectos formales, porque si bien *Ulysses* es un único objeto literario, del mismo podemos desgajar tantas unidades como capítulos, y en nuestra opinión y experiencia, como en *Rayuela* (1963) de Cortázar, cabría leerlos al azar, sin orden y sin que la recepción se resintiese en exceso, pues a pesar de la secuencia cronológica del conjunto la idea de causalidad ha desaparecido, o al menos la causalidad que seguía el esquema de presentación, nudo y desenlace. Siendo un único objeto, las partes en modo narrativo siguen un mismo patrón de composición, por variable y heterogéneo que sea, y la parte en modo dramático sigue otro. En función de la caracterización que en 1931 proponía Ingarden (1997, p. 155), “Circe” cuenta con texto primario o diálogos y texto secundario o acotaciones, todo orquestado por la voz poderosa de un dramaturgo implícito que constituye una de las aportaciones más notables del texto, como se dirá. Cumple todos

² El carácter innovador de la dramática de Valle-Inclán no deriva tanto de la apropiación de los programas simbolista o expresionista, existentes en el momento en que inicia su trayectoria, sino de la exploración y del desarrollo de tendencias nuevas, en textos como *Luces de bohemia* (Nueva Objetividad), *La hija del Capitán* (Drama épico) o *Para cuando son las reclamaciones diplomáticas* (Absurdo).

³ El texto del polígrafo orensano, escrito en gallego, se publicó en 1985 por la Editorial Galaxia, aunque el original es de 1959. La tardanza en publicarse es un indicio de la dificultad de clasificarlo y de su rareza en el campo literario.

los requisitos que cabría pedir a un texto para considerarlo dramático (Ingarden, 1973; Veltrusky, 1991; Pfister, 1994; Villegas, 1991) y adscribirlo a tal género, pero no cumple los que cabría pedir a un relato, cuento, novela corta, narración o poema, en toda su diversidad. En su análisis se ha de partir entonces de esa textualidad específica, para calibrar sus aportaciones e innovaciones, que invitarían a estudios en direcciones diversas, como pueda ser, por ejemplo, la huella posible de “Circe” en la obra de autores que vendrán después, como Genet en *Le Balcon* (1956), ambientada en un burdel y en la que los protagonistas representan y viven sus fantasías eróticas y de otro tipo. Además, en su estudio se han de usar, o incluso desarrollar, herramientas pertinentes al texto dramático, más heurísticas y operativas que las que cabe tomar del estudio del género narrativo. En el prólogo a su traducción al castellano y en la guía de lectura que incluye, Valverde (2004) señala el acontecer central en cada capítulo de *Ulysses* e indica la técnica narrativa empleada, detallando rol y funciones del narrador y la referencia homérica. Para el capítulo 15 escribe: “diálogo en forma teatral” (p. 61). No cabe ser más claro y preciso, un juicio incuestionable en una perspectiva formal.

Partiendo de lo evidente, la cuestión de la filiación resulta transcendental por varias razones. Primero, para seleccionar o desarrollar herramientas pertinentes en su descripción y exégesis, y segundo, para determinar su transcendencia en el género y lo que aporta, o para señalar un fuerte contraste con *Exiles* y un tránsito especialmente substantivo, como el que pueda haber entre obras de Valle-Inclán como *Cenizas*, drama existencial, y *Águila de blasón*, con su tonalidad épica. Por último, para situarlo en el desarrollo de propuestas en lo que De Musset (1833) denominó “spectacle dans un fauteuil” (p. I), sobre la que volveremos, e incluirlo en el canon de la literatura dramática, en su teoría y en su historia, lo que debiera tener implicaciones educativas en diferentes espacios de formación, de los estudios literarios a los teatrales.

En el decurso de *Ulysses*, el capítulo 15 muestra una sabia combinación y superposición entre diégesis y mimesis y cambian los procedimientos de composición, con lo que debe cambiar el lenguaje a utilizar en su análisis, así como la búsqueda de antecedentes y fuentes. Desaparece el narrador como voz generadora de la ficción, y emerge con fuerza la voz de un dramaturgo implícito que adquiere una relevancia hasta entonces poco común, aunque Valle-Inclán ya la explora y la explota en sus primeros textos. Puchner (2002b) explica *Ulysses* como “a novel so heteroglossic that it includes a play” (p. 82) y adscribe el mismo al campo de lo que Straznicky (1998) refiere como “closet drama”, textos que se suponen escritos para la lectura y mostrarían “resistencias” ante la escenificación. Con todo, más que hablar de resistencias, y en sintonía con Valle-Inclán o Krauss, se ha de hablar de una búsqueda radical en el desarrollo de la textualidad, sin más límites que palabra e imaginación, lo que modifica su recepción.

3. Antecedentes y fuentes

Con antecedentes referimos textos que plantean líneas de trabajo similares y al decir fuentes los que han influido directa o indirectamente en el texto analizado, bien porque el autor lo declare o porque las huellas son evidentes y no suscitan dudas, o las reducen. En ambos casos cabe hablar de parentescos en la forma y en los contenidos, y si bien aquí interesan especialmente los formales ambos aspectos están relacionados. En tal aproximación siguen siendo relevantes trabajos de Thornton (1968), Ellmann (1983) o Tindall (1995), y se ha de subrayar que un estudio en profundidad aplicado al caso “Circe” daría lugar a un informe voluminoso por lo que nos limitaremos a señalar, en ambas líneas, textos y autores relevantes según nuestro juicio.

En los antecedentes, en lo que podríamos llamar literatura con géneros intercalados, cabría señalar capítulos escritos en modo dramático y en la misma época, como *This Side of Paradise* (1920) de Scott Fitzgerald, que en su libro segundo, *The Education of a Personage*, contiene un primer apartado titulado “The Débutante”, con texto primario y texto secundario. Antes, Melville, en *Moby Dick* (1851), presentaba un capítulo, el 40, titulado “Midnight, Forecastle”, escrito en el mismo modo; y en 1845 Flaubert concluye *La première éducation sentimentale*, publicada en 1910, que en el capítulo 23 incluye un diálogo presentado en modo dramático y con acotaciones (Flaubert, 1963, pp. 187-191). Al incluir un texto dramático como capítulo de una obra narrativa, Joyce no propone entonces nada nuevo, aunque la novedad está en la dimensión formal de esa textualidad, y por volver a conceptos del constructivismo ruso en sus materiales (textura), en su tratamiento (factura) y en los efectos y el modelo de recepción (tectónica) que proponen (Buchloh, 1984).

En lo referente a las fuentes tenemos *Odisea*, atribuida a Homero, y este capítulo sería el que más vínculos mantiene con la epopeya clásica. En el Canto X Odiseo llega a la isla de Eea, habitada por la hechicera Circe, quien, entre otros poderes, puede transformar personas en cerdos, y la isla representa la naturaleza en su estado primigenio, el dominio de los instintos y de los apetitos no reprimidos por la cultura, en especial la seducción, lo carnal, y la sensualidad más animal. En otros textos clásicos, como *Argonáutica* de Apolonio de Rodas, Circe exhibe poderes purificadores, y de algún modo el ritual en el que participa Bloom, además de la dimensión liberadora del inconsciente, pudiera tener otra más salutífera para su ajetreada y turbulenta vida.

Por otros caminos, se señala *La divina comedia* de Dante, las escenas de la Noche de Walpurgis contenidas en el *Fausto* de Goethe, pero también *A la recherche du temps perdu* (1913) de Proust o algunas ideas fundamentales de Sigmund Freud sobre el ser humano y su conducta, consciente e inconsciente. Similar interés puede tener *La tentación de San Antonio* de Flaubert, que conoce tres versiones (1849, 1856, 1874) y que en la última presenta un conjunto de visiones y apariciones bien similares a las que encontraremos en ese capítulo 15. De igual modo, cabría hablar de *Comedia onírica*, publicada en 1907, pues en la “apostilla” al texto Strindberg (2007) señala haber intentado “imitar la forma incoherente aunque aparentemente lógica de los sueños” (p. 15).

En la misma dirección, cabría considerar algunas ideas de las primeras vanguardias, como unas palabras de Amiel escritas en 1923: “let the characters speak for themselves, their inconsistencies and illogicalities express their essential humanity” (como se citó en Innes, 1993, p. 21). Pero también *Les Mamelles de Tirésias* (1918) de Apollinaire, drama surrealista en sus propias palabras que contiene un interesante prólogo en el que señala que con su texto proponía “protester contre ce théâtre en trompe-l’œil qui forme le plus clair de l’art théâtral d’aujourd’hui. Ce trompe-l’œil qui convient, sans doute, au cinéma, est, je crois, ce qu’il y a de plus contraire à l’art dramatique” (p. 18). En este párrafo de Apollinaire encontramos una interesante visión de las relaciones entre teatro y cine, que con frecuencia se han invocado al hablar de la obra dramática de Valle o de este capítulo [15], al decir que tanto aquellas como este están pidiendo el cinematógrafo para poder ser en la escena, en una creación “híbrida”, olvidando que ante todo son literatura, plena en sus posibilidades y sin más límites que la fantasía del autor, pues Apollinaire (1918) se proponía “donner un libre cours à cette fantaisie qui est ma façon d’interpréter la nature, fantaisie, qui selon les jours, se manifeste avec plus ou moins de mélancolie, de satire et de lyrisme” (p. 13). La singularidad compositiva de “Circe” no reside tanto en la mirada cinematográfica como en la defensa de la libertad en la creación dramática, en la ideación de mundos en los que la acción y su generación sea el elemento fundamental, y así en 1900 y en un conocido artículo, Joyce (1989b) escribe que “drama is strife, evolution, movement in whatever way unfolded” (p. 24), sin otro límite que la conformación literaria del mundo imaginado.

4. El “teatro mental” y su modelo compositivo

“Circe” se viene vinculando con una corriente literaria heterogénea que, más allá de diferencias y divergencias o de las razones que la incitan o justifican, tiene como rasgo distintivo la exploración de todas las posibilidades del texto dramático como artefacto literario, destinado a la recepción lectora, sin someter la escritura a las demandas de la escenificación teatral y apostando por una dramatización mental que cada persona realiza en su lectura y con la ayuda de su imaginación. Así, en la presentación de *Un Spectacle dans un fauteuil* (1833) De Musset defendía esa ideación mental mediante la lectura, como alternativa a la puesta en escena en un teatro. No es una propuesta nueva, pues se vincula con lo que se denominaba “closet drama”, presente en el teatro renacentista inglés, y Middleton (1999) en el inicio de *The Roaring Girl* (1611), obra escrita con Dekker, ya señalaba en la “Epistle. To the Comic Play-readers” que la comedia era adecuada para “keep you in an afternoon from dice, at home in your chambers” (p. 69). En esa línea cabe situar las tragedias de Séneca o la serie dramática de Hroswitha von Gandersheim (1990) y, anteriormente, los diálogos de Platón, entendidos como una alternativa al teatro dominante en su época (Puchner, 2010) y del que podría derivar, en parte, el drama de ideas o el drama filosófico. De igual modo, tendríamos *Los últimos días de la humanidad* de Krauss, que se edita formalmente en 1922 y que su autor no escribe para la escena sino para la lectura, al entender que “la literatura ha de ser leída para unir sus elementos” (como se citó en Früh, 2010, p. 305).

Para categorizar la tendencia se utilizan denominaciones como “virtual theatre” y “*theatrum philosophicum*” (Gould, 1989), “closet drama” (Straznicky, 1998), “mental theater” (Richardson, 1988), “*exhuberant closet drama*” (Puchner, 2002b), o “théâtre mental” (Cabral, 2012), que hacen referencia a líneas creativas diferentes en sus métodos, finalidades y resultados, pues existen notables desemejanzas entre *El sobrino de Rameau* (1805) de Diderot, y *La tentación de San Antonio* de Flaubert. No estamos por tanto ante una tendencia que configure un movimiento, sino ante autorías que en sus textos se alejan de las corrientes dominantes, explorando vías nuevas o cuestionando las existentes. En un estudio muy notable en el que revisa con detenimiento todo lo anterior, Pérez-Simón (2015) muestra además otras posibilidades, como las novelas dialogadas de Pérez Galdós (*Realidad*, 1889; *El abuelo*, 1897) y lo que define como drama filosófico, en donde sitúa alguna obra de Shaw, con lo que la diversidad aumenta y resulta difícil establecer rasgos comunes en el conjunto.

Más allá de sus especificidades, esas textualidades nuevas comparten rasgos en su morfología (elementos), sintaxis (combinación) y orientación pragmática, pues su finalidad, como ya señalara De Musset (1833), es la lectura, lo cual incide en su dimensión formal, en los elementos de significación y en sus combinaciones. Volviendo al constructivismo ruso, si la “tectónica” cambia, también lo hacen la “construcción” o “textura”, y su “factura” (y al revés, en todos los casos). Pero no cabe olvidar sus diferencias, pues como señala Pérez-Simón (2015), “drama filosófico”, “closet drama”, “diálogo dramático” o “drama exuberante” tienen rasgos distintivos propios. Existen igualmente diferencias entre dos corrientes muy queridas a los autores que exploran la dimensión más literaria del texto: (a) la vinculada con un “drama estático” que “prescinde de la acción” (Szondi, 2011, p. 133) y se asienta en la acción verbal, como ocurre en *Les Aveugles* (1890) de Maeterlinck o en *O Marinheiro* (1915) de Pessoa, y (b) la de un tipo de drama, más dinámico, en el que la acción es fundamental, como en “Circe”.

Recuerda Puchner (2002b) que los textos que cabría agrupar en ese tipo (b) que denomina “*exhuberant closet drama*”, presentan una resistencia notable a la escenificación debido a sus “constant changes of scenes, large casts of characters, sudden appearances and disappearances, and strategic

mixture of hallucination and reality” (p. 15), lo que en su opinión excedería los límites de la representación teatral. También señala que en su versión modernista el “closet drama” tendría una motivación “anti-theatrical” (p. 27), analizada por Barish (1981) en su revisión histórica de la visión negativa del teatro, sea por inmoral (lo que provoca proscipciones y prohibiciones), sea en el desarrollo de propuestas que superen el marco reductor que imponen la caja escénica, la escenificación o los gustos de sectores del público, para ir más allá de la “quandary of the theatre as an artistic medium” (p. 340). En efecto, no pocos autores manifiestan prevenciones ante el estado del teatro como arte y sus limitaciones, y el caso de Lord Byron puede ser un buen ejemplo, cuando en 1817 manifiesta su “horror of the stage” (como se citó en Tunbridge, 2003, p. 153) y defiende un “mental theatre” (p. 154). Cuando Maeterlinck declara en Londres y en 1895 que una obra dramática “can be better appreciated in reading than on the stage” (como se citó en Barish, 1981, p. 339), está refiriendo las limitaciones de la escena y su incomodidad con el trabajo de las actrices y los actores.

Cabría preguntarse, con todo, si los textos se escriben contra las limitaciones del teatro o si persiguen una creación sin cortapisas, sin ajustarse a las posibilidades de la máquina escénica. Entendemos que, como ocurre con *Ulysses* en relación con *Dubliners*, “*Circe*”, comparado con *Exiles*, supone un ejercicio de experimentación en composición dramática, campo que desarrolla hasta las últimas consecuencias y sin otro límite que el de la palabra, materia y herramienta de la literatura. Cuando en relación con el “drama” Joyce (1989b) señala que “it is conditioned but not controlled by its scene” (p. 24), está indicando, justamente, la posibilidad de substraerse al control escénico y proponer una escenificación puramente verbal en la que la palabra es el único elemento de significación. No se trata entonces de olvidar o rechazar la escenificación, sino de apostar por la literatura, cuestión que también ayuda a explicar la relación de Joyce con las vanguardias de su tiempo, como diremos, pero también las de Valle-Inclán o Kraus, siempre alejados de las mismas o cuestionándolas aunque sin renunciar a determinados recursos, y al respecto podemos recordar aquella frase de Max Estrella en *Lucas de Bohemia*: “Los ultraístas son unos farsantes” (Valle-Inclán, 1973, p. 106). Para el caso de “*Circe*”, y considerando otros textos como *La tentación de San Antonio*, estamos ante un paradigma de composición dramática con una serie de características formales y estructurales como las que siguen:

- El texto se concibe como artefacto literario y se exploran y potencian dimensiones como la “literariedad”, y en ella un lenguaje poético des-automatizado y extrañado (Llovet et al., 2005), o la “dramaticidad”, entendida como tratamiento y presentación de la acción, lejos del drama estático o extático que cultivan en algún momento otros ingenios ya aludidos. Puchner (2002b) recuerda que el “closet drama” modernista puede ser descrito en términos de “literariness, écriture and writerliness” (p. 18), y Kraus, según expresa Kovacsics (1991), parte del mismo principio, pues para aquel “todo el funcionamiento de la obra se basa en la lengua” (p. 600).
- Se produce una superposición de dos realidades o dos mundos (Gibson, 1994). La primera, objetiva, vinculada al mundo real y con una ubicación espacial precisa y una duración acorde con el fluir natural de la vida, en un espacio-tiempo exterior. La segunda, subjetiva, vinculada con el mundo mental de los personajes, especialmente Bloom y Stephen, y con una duración interior que se relaciona con tiempos y espacios indefinidos y cambiantes, en función de cada experiencia y vivencia personal. Tal combinación se refleja en los estilos dramáticos (Rush, 2005), como se dirá.
- Hay una combinación notable de diégesis y mimesis en las estrategias del contar y mostrar que no cabe explicar como una anomalía, sino como exploración de las posibilidades de la lengua

para construir artefactos literarios, combinando modos. En esa dirección, Chatman (1990) defendía la dimensión “narrativa” de todo texto, pues “any text that presents a story—a sequence of events performed or experienced by characters—is first of all a narrative. Plays and novels share common features of a chrono-logic of events, a set or characters, and a setting” (p. 116). Del mismo modo, Mukarovsky (2013) señalaba en 1941 que la obra dramática es “una forma literaria dialógica..., que se nutre de la lírica y la épica, a la vez que ejerce influencia sobre estos géneros vecinos” (p. 16).

- En el texto se combinan formas dramáticas, estilos y registros, pues como ha explicado Wales (1994), el capítulo contiene “a variety of theatrical and dramatic sub-genres, including pantomime, music-hall and circus, as well as the related semi-theatrical social rituals and pageants of everyday life” (p. 255). La apuesta por una especie de polifonía genérica y estilística ha sido señalada por autores muy diversos, y en tal dirección Flynn y Brown (2015) destacan que toda la obra de Joyce obedece a un “ongoing project of radical literary innovation” (p. 265).
- La configuración de la trama, entendida como “disposición de los sucesos en el orden más conveniente para conseguir el efecto deseado” (Bentley, 1982, p. 25), se asienta en una sucesión incesante y alternante de numerosas escenas (normalmente escenas micro), y por tanto en cambios instantáneos, bruscos y constantes de escenario, lo que atañe a los valores del espacio y del tiempo, este último con una duración ajena a su fluir habitual, en minutos y segundos. Todo ello en función de la interacción de los dos niveles aludidos, el de los sucesos que cabe considerar reales y los que emergen de la mente de los personajes.
- En esa misma línea, se ha de entender la concepción de un espacio-tiempo, cronotopo si se quiere, múltiple y con valores que no se corresponden con los de la realidad física en su duración y extensión. Tal ocurre en aquella escena en que una procesión celebra el nombramiento de Bloom como Alcalde (Joyce, 2022, 15: 1647-1705).⁴
- En la obra hay una sucesión casi innumerable de personajes, presentados de forma individual y colectiva, a veces como pura masa humana, e igualmente es relevante la naturaleza de las voces que intervienen en el diálogo, que no siempre implican seres humanos, sino objetos o animales con la capacidad de hablar y de comunicar. En ese sentido, como ocurre con otros autores, se hace uso de figuras como la personificación, la animalización o la reificación.
- La obra destaca por su renuncia a cualquier convención literaria, aunque el texto cree la suya que va desgranando y explicando de forma implícita en su propia escritura. Vasylenko (2019) destaca en esa dirección la ruptura con la poética aristotélica y con la tradición en términos de mimesis, acción, espacio-tiempo, argumento, estructura o personajes. Con todo, y como se dijo, en consonancia con los dos planos que recrean las dos realidades aludidas antes, se produce una sabia combinación entre tradición y ruptura.
- Se exploran las voces del texto y sus funciones, y se potencia una figura especialmente relevante que permite que el capítulo tenga esa especial mixtura de mimesis y diégesis, explorando las posibilidades narrativas del drama (Jahn, 2001) en sus voces (Aczel, 1998). Así aparece la voz poderosa del dramaturgo implícito, dominante en el espacio gráfico del texto, pero está ausente la del dramaturgista ficticio, un indicio de que el destino último de la creación no es el escenario teatral.

⁴ Citamos por la edición de Cátedra, de 2022, pues incluye numeración de líneas en cada capítulo, lo que hace más fácil el seguimiento de las citas, que indicamos señalando el número del capítulo y el número de la línea.

- Hay una clara voluntad heteroglósica, término que tomamos de Bajtín y entendemos como diversidad de voces, modos expresivos y con diferentes funciones, pero también se podría hablar de dialogismo y de “polifonía” (García Tortosa, 2022, p. XIX) y en todos los sentidos, tanto en las voces convocadas y en su naturaleza como en la factura con que se tratan los materiales narrativos y dramáticos, lo que nos devuelve a la cuestión de la mixtura de estilos (Attridge, 2013).
- El capítulo se configura como “obra abierta”, siguiendo una propuesta de 1962 de Eco (1979), en los planos de la expresión, el contenido y la recepción, y en este último caso conforma un lector implícito nuevo, pues incluso para un lector avezado la lectura de “Circe” exige abandonar la zona de confort, al requerir el acto de leer una colaboración muy activa.
- Se produce una tendencia a la entropía (Arnheim, 1971), debido al caudal de información generado, sea por las connotaciones del lenguaje utilizado sea en el juego libérrimo de asociación de ideas debido a las voces del texto. Si entendemos la entropía como medida del desorden, y retomamos la figura del “demonio de Maxwell”, cabría decir que este, actuando como un dramaturgo implícito, hace que las palabras configuren los mundos de lo real y de lo irreal (las dos cajas del experimento mental), combinando ambos, lo que genera por momentos un creciente “caos” o “desorden” en la acción, o en la acción verbal de los personajes. Y así el dramaturgo implícito, en tanto demonio, aumenta y disminuye dicha entropía.

Cabría pensar que con todas esas características el texto opera con una voluntad contraria a la escena, a su escenificación, que se resiste a la misma o contiene un prejuicio anti-teatral, lo cual no deja de ser una posibilidad en su análisis. Aunque también podríamos hablar de renuncia o no consideración de tal eventualidad, porque Joyce parece más ocupado en construir un artefacto literario perfecto que en negar su escenificación aumentando las dificultades. En 1900, en su artículo “Drama and Life” (1989b), escribe que “drama will be for the future at war with convention, if it is to realize itself truly” (p. 41), reclamando además “freedom in every aspect” (p. 42), una libertad que aplica también en la elección de la materia dramática, rechazando un idealismo que suponía poner la creación artística al servicio de causas superiores, y señala: “life we must accept as we see it before our eyes, men and women as we meet them in the real world, not as we apprehend them in the world of faery” (p. 45). Y de aquí derivan tres aspectos especialmente relevantes, como son la apuesta por un realismo de nuevo cuño, la consideración de la identidad desde la perspectiva de la multiplicidad (Fordham, 2008), y la visión de la existencia como un juego permanente de roles (Kenner, 1974) en función de la condición de la persona como suma de roles. Tres cuestiones que también atañen y explican el funcionamiento de la mente o la irrupción de lo imposible (Brown, 1994) a partir de juegos de asociación libre con palabras, ideas, imágenes y otros estímulos.

Entonces, más que poseer un carácter híbrido, sobre el que se ha insistido de forma recurrente, muy especialmente en la combinación de mimesis y diégesis, lo que cabe documentar en “Circe” es una voluntad de explorar todos los mecanismos de la composición dramática en la generación de una ficción, de una narrativa, de un drama entendido como acción, y ahí es donde radica su novedad y su aportación substantiva a la Teoría Dramática o a la Escritura Dramática.

5. Las voces del texto: el dramaturgo implícito

Cuando se lee el texto dramático con las herramientas analíticas que se aplican al relato, podemos limitar el alcance de nuestra lectura y del análisis, emitiendo juicios a nuestro entender erróneos. Tal

caso ocurre cuando Szondi (2011) señala que “en el drama se encuentra ausente el dramaturgo. No interviene, sino que hace cesión de la palabra” (p. 74). Lo mismo ocurre en un trabajo de Pfister (1994) en el que considera el modelo comunicativo en los textos narrativos y dramáticos, omitiendo para el dramático la figura de un “fictional narrator” y de un “fictional addressee” del anterior (p. 3). En esa dirección, no podemos olvidar lo que señalaba Chatman (1978), para quien “in the strict sense, of course, all statements are ‘mediated’, since they are composed by someone. Even dialogue has to be invented by an author” (p. 32). Sobre la presencia del dramaturgo, Veltrusky (1991) señala que “en el diálogo dramático, la unidad de significado resulta de un solo acto, pero el dramaturgo, que realiza dicho acto, toma en cuenta los contextos que se supone vehiculan los interlocutores imaginarios” (p. 40). No solo los toma en cuenta, sino que los presenta, sea en el discurso de los personajes (mediado) o sea en su propio discurso (no mediado).

Con frecuencia las propuestas de estudio y análisis del texto dramático presentan dos dificultades importantes. En primer lugar, las derivadas de la negativa a entender que literatura y teatro son dos realidades diferentes y, por tanto, dos objetos de estudio igualmente diferentes, lo que conduce a notables confusiones terminológicas, como escribir sobre el teatro de Buero Vallejo queriendo decir su obra dramática. Lo explicaba Veltrusky (1991) al considerar el drama como “un género que pertenece completamente al arte literario” (p. 14), y decir todavía que “el teatro no constituye otro género literario sino otro arte” (p. 15). En segundo lugar, al aplicar al texto dramático una terminología ora tomada directamente de la narratología, sin la necesaria adecuación, ora de los estudios teatrales, como pueda ser el caso del sintagma “stage directions”, con el que en los países de expresión inglesa se designan las acotaciones o didascalias. Del mismo modo que Tacca (1973) analizaba las voces de la novela, es necesario considerar las voces del texto dramático a partir de los propios textos, subrayando que no son las mismas que las del espectáculo teatral. Entonces, si en los estudios literarios que se ocupan del relato como modalidad discursiva se estudian las voces del texto, que se agrupan bajo la figura de un[os] narrador[es] que puede[n] serlo de formas muy diversas y *Ulysses* (1980) sería un ejemplo paradigmático de tal diversidad, lo mismo se ha de hacer para el caso de discurso dramático, como en “Circe”, pues el texto presenta y desarrolla una voz o figura fundamental en la diégesis dramática.

No es este el lugar para realizar una lectura crítica de la literatura relativa al concepto de didascalia o acotación (Martínez y Golopendia, 2010), ni es esa la finalidad del trabajo. Pero operando de una forma empírica podemos ver que en el texto dramático suele darse una enunciación triple: (1) la debida a los personajes en sus diálogos, (2) la que emerge en las acotaciones, también llamadas didascalias, si bien estos dos últimos términos no siempre se consideren sinónimos, y (3) la que configura los paratextos. Ahora bien, en (2) hay que diferenciar entre (a) las indicaciones dramáticas (que refieren tiempo, lugar, forma o modo de la acción, o conducta y caracterización de los personajes), y (b) las indicaciones escénicas, que refieren el modo en el que cabría desarrollar el espectáculo resultante del texto, y se ha de decir que si bien las indicaciones dramáticas son comunes en muchos textos, las escénicas no lo son tanto, ni tan abundantes. Así llegamos a la cuestión de las voces del texto dramático, que no son las mismas que las voces de la novela, y si en este último caso la teoría literaria ha definido una serie de términos en los niveles extratextual (autor real), intratextual (autor implícito), y en situación extra-diegética e intra-diegética (Richardson, 2001), también será necesario definir términos similares, pero aplicables al modo dramático de composición, como propuso el profesor Villegas (1991).

Para leer esas voces nada mejor que algunos ejemplos tomados de un texto de Pérez Galdós publicado en 1901 y titulado *Electra*. Antes diremos que esta obra cuenta con un hacedor declarado a

quien diremos autor, como se muestra en la cubierta del libro. A continuación aparece una voz externa al mundo dramático configurado que genera varios paratextos, en los que explica la filiación genérica (“drama en cinco actos”), ofrece información sobre el estreno o el reparto de personajes y actores, con una nota relativa al desempeño de la actriz Consuelo Badillo, e indica el lugar y tiempo en que se realiza la acción. Es la voz del dramaturgo empírico. También está la voz del personaje, a quien alguien da la palabra para que genere su propio discurso, a veces con la mediación de otra voz, la de un dramaturgo implícito, cuya palabra leemos en *cursiva*:

MARQUÉS (*Mirando al jardín*). Hermoso jardín, parque más bien: arbolado viejo, del antiguo palacio de Gravelinas. (Pérez Galdós, 2004, p. 36)

Y como se dijo, en ese texto secundario podemos encontrar otra voz más, pues la acotación puede ser dramática, vinculada con la acción, o espectacular, relativa a un espectáculo virtual. En la que se sitúa al inicio del acto primero de *Electra*, podemos leer:

Sala lujosa en el palacio de los señores de García Yuste. A la derecha, paso al jardín. Al fondo, comunicación con otras salas del edificio. A la derecha, primer término, puerta de la habitación de ELECTRA. (Izquierda y derecha se entienden las del espectador.). (Pérez Galdós, 2004, p. 35)

Hemos escrito con letra redonda el texto de esa segunda voz que opera en el campo del texto secundario y que ofrece otro flujo, mayor o menor, de información, en este caso relativa a la focalización de la escena desde el punto de vista de un hipotético espectador, y que no es relevante al desarrollo de la historia. La misma voz tiene más presencia en otros textos, como *El zoo de cristal* (2019), de Tennessee Williams, donde además también está presente la figura del Narrador, ese personaje que, desde el interior o el exterior de la historia, la presenta e hilvana (Abuín, 1997):

El apartamento da a un callejón y se accede a él por medio de la escalera de incendios, una estructura cuya denominación aporta un toque de verdad poética fortuita dado que todos esos inmensos edificios están siempre ardiendo, avivados lenta pero implacablemente por la desesperación humana. La escalera debe formar parte de la escenografía, al menos el descansillo y alguno de los escalones. (Williams, 2019, p. 131)

En letra redonda volvemos a escribir el texto en que toma la palabra esa voz que denominamos “dramaturgista ficticio”, en tanto el texto anterior pertenece al del “dramaturgo implícito”, que habita al interior del mundo dramático construyendo el universo de ficción y otorgando voz a los personajes. La voz del dramaturgista, relevante en algunos textos y autores, propone un espectáculo posible, pues se quiere trasladar una idea concreta del mismo, o cuando menos aspectos específicos, si bien siempre será virtual y por tanto ficticio.

Desde algunos trabajos (Esslin, 1987; Aston y Savona, 1991) y en ciertos ámbitos lingüísticos se suele denominar el texto secundario en su conjunto como “stage directions”, y se asume que su finalidad es informar una posible puesta en escena. Pero Joyce contradice de forma palmaria todas las voces que entienden las acotaciones como instrucciones para una puesta en escena, pues en su caso no tienen la misión de “explicar al director su idea de espectáculo” (Bobes Naves, 1997, p. 177), ya que el texto en ningún caso tiene la finalidad de ser puesto en escena (Procházka, 1997). Ahora bien, sí es cierto que las acotaciones son un “conjunto de indicaciones que permiten al lector construir imaginariamente una escena o un lugar real, o las dos cosas a la vez” (Bobes Naves, 1997, p. 176). Resulta curioso que en diferentes ensayos se insista en hablar de las “stage directions” en “Circe”, cuando en realidad no hay ni una sola, pues en ningún momento se ofrece una sola indicación o

instrucción a los creadores posibles de un espectáculo teatral. En conclusión, y sin agotar el tema, cabe considerar varias voces, con funciones específicas, como muestra la Figura 2:



Figura 2.

Las voces del texto dramático

Fuente: Elaboración propia

Entre las voces de los personajes puede aparecer la de un narrador, en muy diferentes modalidades (Abuín, 1997), pero también el dramaturgo implícito puede asumir esa función, y tal caso ocurre en algunos momentos en “Circe”, como aquel en el que presenta la “declaración fingida” de Bloom (Joyce, 2022, 15: 1058 y sigs.). Por todo lo anterior, una de las grandes innovaciones de Joyce, que ya exploran Flaubert o Valle-Inclán, consiste precisamente en explotar las posibilidades del texto secundario en la configuración del mundo dramático y en la generación y presentación de la acción, y un análisis del texto con mayor pormenor permitiría considerar diferentes posibilidades en la articulación de esa voz (López Santos, 1982) y en sus funciones.

6. Composición e innovación

En “Circe” se recrea la entrada de tres personajes, primero Stephen y Lynch y luego Bloom, al barrio de los prostíbulos de Dublín, donde visitarán el burdel de Bella Cohen, para luego salir a la calle, en la que tras varios incidentes quedarán solos Stephen y Bloom. Esa dimensión real de la ficción se complementa con otra dimensión más irreal, de la que emergen diferentes escenas que recrean el mundo interior de los personajes, entre las que destacan las transformaciones de Bloom y las peripecias que provocan, siempre al son de sus alucinaciones, que cabe entender como emergencias que acaban siendo revelaciones. Por ello, la obra se puede calificar de realista y en dos direcciones. En primer lugar, si consideramos el concepto de realismo desde una dimensión filosófica o científica, pues la obra recrea una realidad dada, con unas coordenadas espacio-temporales definidas, y un alto grado de fidelidad al mundo objeto de recreación. Hay una línea espacial y una línea temporal muy precisas, y referencias permanentes a datos empíricos fácilmente reconocibles o incluso constatables, como aquel momento en que Bloom le pide a Zoe que le devuelva la patata (Joyce, 2022, 15: 4126). En segundo lugar, considerando el estilo literario que surge en el siglo XIX en oposición al Romanticismo, pues la estética realista propone una recreación más objetiva de la realidad, y en su derivación naturalista la presenta de forma cruda y descarnada. Basta con leer la salida de Bloom de la “casa Olhausen”, con dos paquetes que contienen la manita de cerdo y el pie de cordero espolvoreados de pimienta (15: 176 y sigs.), para documentar un cierto hiperrealismo que sin ser dominante, emerge con fuerza en momentos diferentes, apostando incluso por el valor estético de la fealdad (Dessoir, 1970), con lo que la (re)creación de lo real no implica ninguna idealización de este.

Sobre ese telón de fondo se conjugan otros estilos, que ya aparecen en la larga acotación inicial y en la mirada del dramaturgo implícito, quien palabra tras palabra torna irreal lo real, combinando la mirada objetiva con la subjetiva, como ocurre en la tercera acotación al nombrar los personajes de “una pigmea”, “una forma tumbada”, un “gnomo”, “una arpía” (Joyce, 2022, 15: 27 y sigs.). Poco después,

cuando Bloom se aproxima a la calle Mabbot, en el escaparate de una peluquería dos espejos, uno cóncavo y otro convexo, le ofrecen imágenes distorsionadas de sí mismo (15: 160-170), indicativo preciso de que, sobre el fondo realista, que refleja el mundo real, se proyectará un mundo mental y subjetivo, en buena medida distorsionado, hiperbólico y fantasmagórico, unas veces para focalizar un elemento concreto, como cuando “los famélicos colmillos protuberantes de una anciana alcahueta sobresalen por un portal” (15: 88-89), y otras para ofrecer una panorámica general del mundo, como en un gran angular, y así ocurre en esa tercera acotación aludida (15: 26 y sigs.).

En esa dirección el texto presenta una estructura cubista en la que sobre el plano de lo real, fragmentado y discontinuo, se superponen otros fragmentos de otros planos que emergen a modo de múltiples digresiones, alusiones, referencias (Rocco, 1996), y utilizamos el término “emergencia”, que tomamos del mundo de la biología, la física o la filosofía, para indicar la aparición, en principio espontánea, de lo impredecible, lo inesperado y lo novedoso (Ali y Zimmer, 1998). Así, en ese plano de la realidad subjetiva, las voces de Bloom y Stephen, combinadas con la del dramaturgo implícito, generan por medios diversos la emergencia de todo tipo de sucesos, espacios y personajes, combinando dos procedimientos que se activan mediante la asociación de ideas. Por un lado, lo que Salas Guerra (2020), en su lectura de Joyce, considera epifanías, “manifestaciones espirituales intempestivas, misteriosas, donde simples objetos y casuales instantes de repente son radiantes medios de revelación” (pp. 92-93). Por otro lado, lo que algunos psicólogos definen como “specious present” (Roselli, 2018), y que cabe entender como un tiempo presente demorado, como una duración subjetiva que, a diferencia de su cuantificación en el mundo físico, en el mundo del arte puede tener una duración variable y es así como se genera la distancia que en “Circe” cabe percibir entre el tiempo exterior y objetivo y el interior y subjetivo.

Sobre esa estructura cubista se propone una ideación del texto a partir de lo que actualmente conocemos como “hipertexto”, aunque en clave analógica, y se podría decir que *Ulysses* –y en particular “Circe”– constituyen un antecedente preciso del hipertexto digital. En una estructura cubista, ni lineal ni secuencial, aparecen nodos, en forma de objetos, ideas, palabras, acciones, que generan marcos de experiencia que se van combinando y superponiendo, mediante herramientas fundamentales como la aparición, la transformación o la personificación, y siempre de forma súbita. Así ocurre con los timbres de bicicletas que piden paso (Joyce, 2022, 15: 204-205), la aparición de Rudolph (15: 285), o el repentino cambio de rol de Bloom, vestido de colegial (15: 310). Esas emergencias, en las que se incluyen todo tipo de situaciones, acciones, personajes, cosas, además de aumentar considerablemente la dimensión fragmentada de la trama, creando una estructura asentada en una sucesión de marcos (*frames*) y microescenas, confieren al texto una cierta dimensión hipertextual mucho antes de que este término se conformase, y además perfilan lo que Gordon (1994) considera “estilo alucinatorio” (p. 6).

Si este modo de composición supone una profunda innovación, más lo es la heterogeneidad de estilos que afloran en la textualidad, que no cabe entender como una posición ecléctica, sino como una exploración estilística, destacada en numerosos estudios (Lawrence, 1981). Entre ellos queremos rescatar un trabajo de González (1963) en el que parte de la transición que va de la transparencia de *Dubliners* a la complejidad de *Finnegans Wake*, añadiendo que en *Ulysses* “recapitula y sintetiza todas las corrientes estéticas de su época” (p. 217). Al hablar de corrientes señala cubismo, futurismo italiano o dadaísmo, aunque haya otros “ismos” como el suprarrealismo o surrealismo, que en su opinión “repudian cuanto antes se había creado y se ufanan en su extravagancia, excentricidad y estridentismo” (p. 211), siendo Joyce el más rebelde de todos en su negación de la tradición y el canon, como afirmaba Eco (1982): “Ulysses begins with an act of rebellion” (p. 35). El profesor González (1963) define *Ulysses* como “epítome” de todas esas corrientes y tendencias, y se transparenta también en el tránsito

formal y estilístico que se va de *Exiles* a “Circe”, del orden al caos, aunque, y seguimos con el profesor de Breña Baja, sea un “caos sapiente y cuidadosamente planeado y estructurado” (p. 217). Un caos que en el caso de “Circe” se invoca en la primera acotación, de un aparente realismo, que palabra a palabra va generando un altísimo nivel de entropía (Joyce, 2022, 15: 1-11), marcando el paso de la realidad a la fantasmagoría y configurando una ratonera en la que queda atrapado el lector como otro cómplice necesario (Harkness, 1974).

Decía González (1963) que en *Ulysses* cabría explorar las concomitancias entre Góngora y Joyce, pues los dos exhiben sin pudor “virtuosismo técnico”, “malabarismo verbal” y “erudición” (p. 216), hasta el punto de convertir el lenguaje en protagonista central de su obra, pues la dimensión formal cobra especial relevancia, aunque en el recuento de vida que nos ofrece de Leopold Bloom, o de Stephen Dedalus, podamos ver una representación fiel de la peripecia diaria de tantas personas. Y en ella se ofrece un crítica llena de acidez y sarcasmo a la tradición literaria, al nacionalismo irlandés e inglés, al cristianismo en sus versiones católica y anglicana, a la monarquía o a la educación religiosa que reprime y castiga, y por eso hay quien señala que el texto, y particularmente el capítulo [15], podrían entenderse como una suerte de confesión sin asomo de contrición o espíritu de enmienda en la que irrumpen con fuerza inusitada cuestiones relativas a la culpa, el pecado, el sexo, la gula, las fantasías de todo tipo, la represión y por supuesto la lucha constante de lo consciente contra lo inconsciente, entre la razón que reprime y el instinto que busca satisfacción. Tal vez por ello la obra fue prohibida al considerarla inmoral en Inglaterra o los Estados Unidos de América, una calificación a la que de seguro contribuyó este capítulo que analizamos en el que autores diversos señalan deudas con obras famosas en la época como *Venus in furs* (1870) de Leopold von Sacher-Masoch o *Psychopathia Sexuales* (1886) de Richard von Krafft-Ebing. En esas perspectivas temáticas y en la permanente crítica a la cultura dominante a través de la visión paródica de figuras relevantes de la misma, la obra en su conjunto cobra una dimensión realmente épica, pues al compás del deambular de los personajes por las calles de Dublín se formula una crítica mordaz de la cultura occidental, aunque también se elabore en paralelo una profunda declaración de amor por una ciudad que Joyce jamás abandonó y en la que siempre habitó.

La lectura de “Circe” evidencia el virtuosismo, los malabarismos, la erudición, las lecturas tan heterogéneas y vastas de Joyce, sus conocimientos de varias lenguas, fruto sin duda de su formación jesuítica en la etapa secundaria, o de sus años universitarios, cuando se asoma a la mejor literatura universal, la de autores clásicos y otros más contemporáneos como Rimbaud o Ibsen. Del alcance de esas lecturas y de su pertinencia da cuenta el hecho de que conociese la obra de Dujardin, *Les lauriers sont coupés* (1887), uno de los primeros autores en utilizar la técnica del monólogo interior, que ya experimenta Eurípides en *Medea* (Papadopoulou, 1997). Esa dimensión experimental e innovadora también se confirma en la apropiación de herramientas y recursos que utilizan movimientos vanguardistas que se suceden sin pausa a lo largo del primer cuarto del siglo XX, ante los que Joyce parece tener una posición ambivalente. Ciertamente no parece haber participado activamente en los eventos, veladas y celebraciones de tales grupos, pues vive en Trieste cuando allí se celebra la primera acción futurista en la Politeama Rossetti (McCourt, 2000), pero también se refugia en Zürich durante la primera Gran Guerra, coincidiendo con la época gloriosa del Cabaret Voltaire, y no se le cuenta entre los asiduos. En Trieste conoce el movimiento futurista, pero no se suma a sus algaradas, pues como recuerda McCourt (2000) “just as Joyce rejected much of the political baggage that was part and parcel of the Irish Revival... so too was he able to disagree with the substance of Futurism while adopting some of its forms and techniques when they suited his cause” (p. 169). Por ello podemos decir que si bien puede haber coincidencia en algunas técnicas, en aspectos estilísticos, no las hay en

las finalidades ni en las ideologías subyacentes. Joyce no quería “derruir” la literatura sino reconstruirla, apostando decididamente por su plena autonomía, si bien McCourt (2000) señala otras ideas relevantes, recordando que “Circe” supone una celebración del “noctambulismo”, que Fedoro Tizzoni (heterónimo de Teodoro Finzi) recrea en un poema “Nottambulismo” (p. 166), o la querencia por el teatro de variedades o de los espectáculos de pantomima y travestismo, pues en Trieste era muy popular el llamado “café-concert” o “café-chantant”, movimiento muy presente en toda Europa desde finales del siglo XIX (Segel, 1987). Por eso hay autores que destacan la influencia del cabaret, la mascarada, la pantomima, el “tableau vivant” o el “pageant” en el capítulo (Herr, 1984; Briggs, 2002). Veamos, a modo de síntesis, algunos desarrollos en algunas corrientes vanguardistas:

- Siguiendo el desarrollo histórico de las vanguardias cabría comenzar por el Expresionismo, que se manifiesta de modos diversos, tanto en el ser y el hacer de los personajes fundamentales, Bloom y Stephen, como en sus peripecias, especialmente en las experiencias y vivencias interiores que se expectoran una tras otra, dando cuenta de un “yo” herido y doliente, vinculado a lo que Szondi (2011) definía como dramaturgia del Yo, que además de la presentación de un sujeto “sumido en su soledad” muestra “el descubrimiento estremecedor de la gran ciudad y sus centros de diversión” (p. 164), y la alienación del sujeto, añadimos. Hung (2015) señala las secuencias de las escenas sin conexión aparente entre sí, pero también determinados usos del lenguaje como el habla entrecortada o incluso telegráfica, la frase breve, la asociación de palabras, una escritura que a veces parece automática y una recreación del mundo llena de “ruido y furia”. Usos que suponen una expresión personal del sujeto, en su dimensión más íntima, en lo que Lawrence (1981) entendía como “dreamlike character of the chapter”, en el que “the figures are presented with extravagance and exaggeration” (p. 146), sin olvidar lo que define como “externalization of the unconscious” (p. 149), pues “Circe” en opinión de Hung (2015) “symbolically dramatizes those painful thoughts that we have learned of obliquely, by means of the characters’ avoidance or narrative omission” (p. 153), sin olvidar que se busca reflejar “the uncontrolled emotional depths of the subconscious” (Innes, 1993, p. 41). De Micheli (2002) señalará la importancia de la mirada subjetiva, y la renuncia a todo cuanto “pudiera obstaculizar la fluida manifestación de la inspiración inmediata” (p. 87), lo cual es válido en tres niveles: autor, dramaturgo implícito y personajes, que en “Circe” dan rienda suelta a pasiones e impulsos.
- En cuanto al Cubismo, ya señalamos como la estructura de la pieza recuerda un cuadro cubista, pero también un poema si pensamos en que De Torre (1925) señalaba que la “pauta argumental” de este queda reducida a “una sucesión superpuesta de anotaciones y reflejos sin enlace causal”, dominado el conjunto por un “sincero ilogismo” (p. 129). Kenner (1985) considera que esa corriente ya se manifestaba en *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1979), pues “Joyce’s *Portrait* may be the first piece of cubism in literary history” (p. 103). En la misma dirección se posiciona Isaak (1981), al entender que la mirada cubista permite potenciar la simultaneidad, la superposición de planos, incluso la polifonía, partiendo de una estrategia muy precisa mediante la cual “the world of appearances is continuously being broken up into fragments and reconstituted” (p. 73), abandonando la preceptiva renacentista que presuponía un universo estático y apostando por el dinamismo y la multiplicación de las perspectivas.
- En cuanto al Futurismo, McCourt (2000) explica que Joyce toma contacto con este movimiento en Trieste, no solo por la incidencia que tiene en la ciudad (Marinetti la había señalado, con París y Milán, como capital europea del mismo), sino porque algunos de sus allegados o

alumnos participan o asisten a algunas veladas. Tal vez uno de los aspectos en que más se deja sentir el ideario futurista sea en el tratamiento de la materia, que es el lenguaje, en sintonía con un *Manifeste technique de la littérature futuriste* (Marinetti, 1912) que preconizaba la destrucción de la sintaxis, que Joyce convierte en retorcimiento, o el juego con la palabra, mediante onomatopeyas, eliminación de vocales, ortografía expresiva o frases breves y sintéticas. De Torre (1925) en su recepción del movimiento recuerda como Marinetti defendía “la libertad absoluta de las imágenes y de analogías, expresadas por palabras sueltas, sin hilos conductores de la sintaxis” (p. 248). A ello se suma el gusto por la velocidad, que en la página impresa se expresa, entre otras posibilidades, mediante cambios súbitos de acción y escenario, o mediante enumeraciones que parecen no tener fin, y que generan dinamismo, simultaneidad, incluso vértigo. En “Circe” hay varios ejemplos de esto último y cabría citar aquella escena que emerge tras la salida de Bloom del burdel (Joyce, 2022, 15: 5031-5088), y se ha de relacionar con algunas ideas contenidas en un manifiesto de 1915 titulado *El Teatro Futurista Sintético*, elaborado por Marinetti et al. (1999), en el que se pedía “comprimir en pocos minutos, en pocas palabras y en pocos gestos innumerables situaciones, sensibilidades, ideas, hechos y símbolos” (p. 122). Por aquí volvemos al “specious present” y a una percepción temporal relativa.

- La proximidad al Dadaísmo se vislumbra en el rechazo a cualquier canon, incluso por la posibilidad de ver buena parte del capítulo como una velada dadaísta (Goldberg, 1988). De igual modo interesan algunos valores que tradicionalmente se vinculan con el movimiento como su carácter anárquico, burlesco, nihilista, irreverente, contradictorio y ante todo polemista, aspecto este último que deriva de las numerosas alusiones a hechos o personas que contiene el capítulo. Pero también están muy presentes otros elementos vinculados a las imágenes que se generan con la palabra, como el siguiente fragmento con relación al “cardenal Dedalus”: “alrededor del cuello le cuelga un rosario de tapones que termina sobre su pecho con una cruz sacacorchos” (Joyce, 2022, 15: 3119-3118). De igual modo, hay que resaltar un juego permanente con el lenguaje como materia prima.
- La vinculación con el Surrealismo se puede explicar en la medida en que “Circe” se considere una “fantasmagoría” (Flynn, 2011), idea que está presente en numerosos trabajos en los que se analiza el ceremonial que se desarrolla en el burdel de Bella Cohen como un ritual de purgación y liberación, en una suerte de “hallucinian via” (Brammer, 1996). La vinculación con el movimiento en realidad se ha de hacer considerando la obra de autores precursores como Jarry o Apollinaire, cuando el Surrealismo convive con el Dadaísmo, antes del manifiesto de Breton de 1924 (como se citó en De Micheli, 2002). En todo el texto se deja sentir el progresivo peso que adquieren el sueño, el humor, el erotismo y el inconsciente liberado de cualquier represión. La dimensión surreal o irreal de la acción también impregna el discurso del dramaturgo implícito, en tránsitos constantes entre las miradas objetiva y subjetiva. Un buen ejemplo lo encontramos en este párrafo: “El sabueso levanta el hocico, mostrando la escorbútica cara gris de Paddy Dignam. Ha roído todo. Exhala un pútrido aliento a cadáver devorado. Crece hasta llegar a alcanzar tamaño y forma humana” (Joyce, 2022, 15: 1424-1427). Tampoco podemos olvidar, como ya se dijo, que el texto se construye entre dos polos, el de la realidad diaria en la vida nocturna de un barrio de Dublín y el de la irrealidad en la que viven los protagonistas.
- Ya se avanzó una posible conexión de “Circe” con el constructivismo y la factografía, movimientos de la vanguardia rusa y soviética que emergen en torno a 1915 y se desarrollan en torno a las revistas *Lef* y *Novy Lef*, y que en el plano formal heredan algunas propuestas

desarrolladas por el futurismo ruso, tan distante en el plano ideológico del italiano. De entrada cabría establecer algunas relaciones entre el modo de composición de “Circe” y la idea de montaje que desarrolla Eisenstein en el teatro, y con Vertov también en el cine, considerando la ruptura de la continuidad y la tensión entre escenas o cuadros, lo que tiene mucho que ver con el encuadre y con una perspectiva múltiple (Sheehan, 2006), incluso dialéctica. También tienen relevancia algunos conceptos clave en el constructivismo ya citados, como los de textura, factura y tectónica, que se vinculan con los materiales elegidos para la obra, su tratamiento y sus efectos, y muy especialmente con una concepción de la lectura que no se entiende como actividad receptiva, sino productiva. Como *Ulysses*, “Circe” reclama una lectura activa y dinámica, mediante la cual genera las múltiples interpretaciones, sentidos y significados que pueden emerger de un texto abierto.

No estamos ante una acumulación de estilos, sino ante una sabia combinación que genera una factura plural en la que cada estilo se utiliza en función de las necesidades de desarrollo del artefacto literario. Si bien pudiera parecer, como escribe Moretti (1997), que “*Ulysses* is a mad clearance-sale of literary styles”, dado que Joyce mantiene un “systematic refusal to assume one style as the privileged vehicle of expression” (p. 206), no podemos olvidar que el fin último del autor no reside en la probatura estilística *per se*, o en la ruptura de tradiciones y cánones como pose estética tan propia de algunos movimientos vanguardistas, sino en la construcción de un artefacto artístico único, con el que explora los límites de lo literario y de la autonomía del arte. Seguramente es por ello por lo que Joyce no viene siendo incluido en ninguna de las corrientes vanguardistas del primer tercio del siglo XX, y sigue ocupando un lugar de privilegio en el movimiento modernista británico (Puchner, 2002a), pues su apuesta se centra en el desarrollo pleno de la creación literaria en su esencia, con la palabra.

7. Realismo, información y entropía

En 1962 Eco publicaba varios ensayos, revisados en 1967, bajo el título de *Opera Aperta*. En alguno comenta con especial perspicacia las aportaciones novedosas de Shannon y Wiener en el campo emergente de la teoría de la información, y algunas aplicaciones posibles a los estudios literarios o artísticos, lo cual permite relacionar conceptos como literatura e información, y con ellos caos, orden, desorden y entropía. Una línea de trabajo en la que Dorfler (1963) había hecho alguna aportación en torno al uso del concepto de entropía en arte y literatura, como lo hará más tarde Arnheim (1971).

Partimos ahora de dos ideas centrales que orientan nuestra lectura. Por un lado, la consideración de que toda obra literaria presenta un flujo de información y es información, pues si lo literario es un hacer o un crear (Coseriu, 1990), todo discurso lingüístico se construye en buena medida con palabras, y estas contienen información. Pero, por otro lado, tal discurso, además de ser un acto de creación y expresión, también lo es de comunicación, con sus propios rasgos y dinámicas, y en ese acto se trasladan al receptor todo tipo de datos, con lo que interesa la dimensión pragmática, el modo en que su tratamiento configura su comunicación y su recepción. Interesa entonces el modo en que esa información fue generada y procesada, su calidad y cantidad, y finalmente presentada en un formato específico, lo que tiene implicaciones artísticas y estéticas.

El realismo, en su dimensión ontológica, entiende que hay una realidad dada, que el sujeto construye mediante diferentes herramientas, siendo la primera la percepción. La realidad, también aquella creada mediante la actividad artística, cabe entenderla desde la teoría de la información, y cada obra de arte o cada obra literaria está hecha de ella, mucha o poca, pertinente o redundante, pero

siempre información (Borgman, 2000). Y así un cuadro de Malevich, *Blanco sobre Blanco* (1918), denota y connota en función de la información que contiene, como ocurre en “Circe”. Los paradigmas literarios y sus estilos se podrían considerar en función del uso que hacen de la misma, tradicional y mayormente contenida en la palabra, como materia prima básica, y, volviendo al constructivismo, en la construcción, factura y tectónica que esa palabra genera. Todo ello tiene implicaciones evidentes en la recepción y en la lectura como proceso productivo, de construcción de sentidos.

Siendo esta última una cuestión relevante, interesa ahora considerar, en el proceso de construcción del mundo dramático que se configura en “Circe”, el uso que hacen de la información el dramaturgo implícito y de los personajes, pues tal uso confiere al texto una determinada factura, en función de los materiales elegidos y de los efectos que se quieren crear. García Tortosa (2022) a la hora de hablar de los estilos, destaca el realismo extremo de la obra, entendido como una descripción pormenorizada del mundo dramático, que deriva en hiperrealismo, “del que se desprende una gran confusión externa, ya que nos sumerge de lleno en el desbarajuste de la vida” (p. LXII). Y esa apuesta por el pormenor, que asumen tanto el dramaturgo implícito como los personajes, se aplica tanto al mundo externo como al mundo interno, explotando al máximo el poder de connotación de la palabra, lo que implica un aumento casi exponencial de la información, sin olvidar que una parte de esta se transmite desde una posición subjetiva, lo que aumenta su borrosidad, su ambigüedad, su indeterminación y nuestra incertidumbre. Además, recordaba Eco (1979), a más información mayor posibilidad de desorden, siendo también que la tendencia al desorden “caracteriza positivamente la poética de la apertura” (p. 162).

Cuando Eco (1979) afirmaba que “toda forma artística puede muy bien verse, si no como sustituto del conocimiento científico, como metáfora epistemológica” (p. 89), establecía una relación posible entre paradigmas científicos y paradigmas creativos que poco calado ha tenido en estudios literarios o teatrales, y en esa dirección “Circe” presenta alguna cuestión especialmente relevante, como pueda ser el funcionamiento de la mente, pues si hablamos de una alternancia entre el mundo exterior y el mundo interior, esos dos universos de ficción y los tránsitos entre ellos se configuran en y desde la mente de cada personaje. Y por ahí aumenta la borrosidad, la ambigüedad o la indeterminación, que, volviendo a las palabras de García Tortosa (2022), derivan del “desbarajuste”, la “aleatoriedad”, o el “caos” aparente, como en la percepción de la realidad o como estado habitual de la mente. Uno de los primeros monólogos de Bloom, comienza así:

Búsqueda sin sentido es esto. Casas de desenfreno. Dios sabe dónde se han ido. Los borrachos cubren la misma distancia el doble de aprisa. Buen lío. Escena en el Westland Road. Luego saltas a primera fila con billete de tercera. Además demasiado lejos. Tren con la máquina detrás. (Joyce, 2022, 15: 743-747)

En “Circe” el ser habla y se habla, piensa y se piensa, con palabras, en una comunicación muchas veces intrapersonal, genera cantidades ingentes de información que muestran los patios de la memoria y de la experiencia, y con ello revela el mecanismo de la mente, en el fluir de la palabra, o de imágenes que solo cabe expresar con palabras. Escribía Allen (1975) en 1954 que *Ulysses* es “a bewildering network of associations and cross-references, or rather, it consists of layer upon layer of such networks” (p. 352), y en esas asociaciones y referencias cruzadas y en las redes y capas que se conforman tenemos una imagen precisa de la mente humana, en ese procesamiento de información en estado puro, en crudo, que nos llega sin más filtro que el del dramaturgo implícito, muy laxo por lo demás. La supuesta oscuridad, dificultad, o ininteligibilidad de *Ulysses*, y de “Circe” en particular, derivan tanto de los materiales elegidos, en tanto flujos de información, como de su tratamiento, en esa clave hiperrealista que nos muestra un mundo tal y como son los mundos en realidad, ajenos a la

lógica “irreal” e ideal de la *pièce bien faite*. Una clave hiperrealista que implica la necesaria irrupción de todos los estilos antes mencionados. Y en esa dirección la obra opera con una lógica literaria (y científica) aplastante.

8. Conclusiones

En el resumen y en la introducción se formulaban los objetivos del presente trabajo, que además de afirmar la naturaleza plenamente dramática del capítulo 15 de *Ulysses*, en línea con destacados estudios previos (Puchner, 2002b; Pérez Simón, 2015), buscaba establecer todo cuanto aporta al campo de la teoría dramática y en la historia de este género literario. Más allá de la legítima decisión de su autor de incluirlo en una novela inigualable, formalmente estamos ante una obra dramática, que se inserta en una heterogénea corriente que busca explorar posibilidades y límites en el desarrollo de la creación dramática como arte autónomo e independiente de la escena, explorando aquello que hace que la literatura sea lo que es, y por eso Valverde (2003), además de destacar la singularidad de la obra en su ambición experimental, dirá que “su verdadero protagonista no es el señor Bloom, sino el lenguaje” (Valverde, 2004, p. 36), en tanto García Tortosa (2022) apostilla que en *Ulysses*, al menos tentativamente, Joyce “reduce la realidad a las palabras” (p. LVII). Así, la palabra, desatada y liberada de cualquier uso o corsé escénico, configura su espacio teatral privilegiado en el proceso de lectura y en la mente del lector, y en esa dirección se han apuntado estudios, textos y autores, que analizan y defienden lo que cabría definir como “teatro mental”, que apela a la imaginación del receptor para reconstruir el mundo dramático configurado, en una lectura productiva y constructiva. Por eso, mucho antes de que se formularan las teorías de la recepción, con la salvedad de Meyerhold y su teatro de la convención consciente (Vieites, 2020), Joyce ya iniciaba tales senderos.

Estamos igualmente ante un modelo de composición que, como reclamaba Valverde (2004) para *Ulysses* en su conjunto, explora y desarrolla una “nueva forma literaria” (p. 33), y ante un texto en el que encontramos algunos de los elementos que emergerán a lo largo del siglo XX en otros autores y obras, como la fragmentación, la polifonía y la heteroglosia (como decía Puchner, 2022b), el monólogo confesión, la ruptura de la linealidad, la estructura no tramada, la trama cubista o la autorreferencialidad; y todo ello tamizado por una notable combinación de estilos, en una exploración de sus posibilidades estilísticas, que tiene mucho de investigación y experimentación con la palabra y su poder demiúrgico, desarrollando plenamente las funciones de las voces del texto. Con ello plantea cuestiones importantes propias de la Teoría Dramática, como pueda ser la naturaleza del texto dramático como artefacto literario en sus voces o en su dimensión diegética, pero también a la Historia de la Literatura Dramática, que inopinadamente ha dejado fuera o en la periferia del canon textos tan relevantes como *La tentación de San Antonio*, *En la luz del día*, *Los últimos días de la humanidad* o “Circe”, que además lo son al haber explorado la dimensión más literaria de la textualidad, la dramaticidad y la palabra. Tampoco cabe perder de vista las consideraciones y teorizaciones, explícitas o implícitas en sus textos y otros documentos, de autores como Mallarmé, Flaubert, Valle-Inclán o Kraus en torno al texto dramático como forma literaria superior, y que en el caso de Joyce también nos llegan en una memorable explicación de Stephen, al final casi de *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1979, pp. 194-195). Por aquí se abren caminos muy interesantes y productivos en una historia de la teoría dramática todavía por definir y construir, y que no cabe confundir con la historia de la teoría teatral.

La importancia de incluir el capítulo 15, “Circe”, en el canon dramático deriva entonces de su transcendencia en la renovación permanente de la teoría dramática como disciplina, pero también por

su necesaria incorporación a los programas de estudio en esta u otras disciplinas propias de los estudios literarios o de las especialidades en formación teatral como dirección escénica o dramaturgia. En el primer caso, nos obliga a replantear algunos dogmas demasiado instalados, como la naturaleza no diegética del texto dramático, analizar con mayor profundidad la cuestión de las voces en tales textos, o revisar como se ha construido la historia de la literatura dramática. En el segundo, para promover una formación más completa y compleja en relación con la considerable heterogeneidad que habita en el campo de la literatura dramática, pues si no es bueno que un Licenciado en Filología Española no haya leído *El Quijote*, o que un Licenciado en Pedagogía desconozca *Emilio*, de Rousseau, tampoco lo es que titulados en otras filologías o en artes escénicas nada sepan de un texto tan fundamental en la historia de la literatura dramática universal. Decía Eco (1979) que desarrollar un problema no supone resolverlo, sino que “puede significar solamente aclarar los términos para hacer posible una discusión más profunda” (p. 51) en torno al mismo. Eso es lo que hemos querido hacer en este artículo.

Bibliografía

- Abuín, A. (1997). *El narrador en el teatro*. Universidad de Santiago de Compostela.
- Aczel, R. (1998). Hearing Voices in Narrative Texts. *New Literary History*, 29(3), 467-500.
<https://doi.org/10.1353/nlh.1998.0023>
- Ali, S. M. y Zimmer, R. M. (1998). Emergence: A review of the Foundations. *Systems Research and Info. Systems*, 8, 1-24.
- Allen, W. (1975). *The English Novel*. Penguin Books.
- Apollinaire, G. (1918). *Les Mamelles de Tirésias. Drama surréaliste*. Éditions Sic.
- Arnheim, R. (1971). *Entropy and Art*. University of California Press.
- Aston, E. y Savona, G. (1991). *Theatre as a Sign-System*. Routledge.
- Attridge, D. (2013). Pararealism in “Circe”. *European Joyce Studies*, 22, 119-125.
- Banhan, M. (Ed.). (1992). *Cambridge Guide to Theatre*. Cambridge University Press.
- Barish, J. (1981). *The Antitheatrical Prejudice*. University of California Press.
- Barris, R. (2013). The Life of the Constructivist Theatrical Object. *Theatre Journal*, 65(1), 57-76.
<https://muse.jhu.edu/article/502523>
- Bentley, E. (1982). *La vida del drama*. Paidós.
- Bobes Naves, M. C. (1997). *Semiología de la obra dramática*. Arco Libros.
- Borgmann, A. (2000). *Holding On to Reality. The Nature of Information at the Turn of the Millenium*. The University of Chicago Press.

- Brammer, M. (1996). Joyce's "hallucinian via": Mysteries, Gender, and the Staging of "Circe". *Joyce Studies Annual*, 7, 86-124.
- Briggs, A. (2002). Whorehouse/Playhouse: The Brothel as Theater in the "Circe" Chapter of "Ulysses". *Journal of Modern Literature*, 26(1), 42-57.
- Brown, R. (1994). 'Everything' in "Circe". *European Joyce Studies*, 3, 222-240.
https://doi.org/10.1163/9789004487475_009
- Buchloh, B. (1984). From Faktura to Factography. *October*, 30, 82-119.
- Cabral, M. de J. (2012). Théâtre(s) sous un crâne. *Carnets*, 4, 1-16.
<https://doi.org/10.4000/carnets.6975>
- Cappa, F. y Gelli, P. (Eds.). (1998). *Dizionario dello Spettacolo del'900*. Baldini & Castoldi.
- Cardona, R. y Zahareas, A. N. (2012). *Re-Visión del Esperpento*. Publicaciones de la ADE.
- Cardullo, B. (Ed.). (1995). *What is Dramaturgy?*. Peter Lang.
- Carlson, M. (1993). *Theories of the Theatre*. Cornell University Press.
- Chatman, S. (1978). *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Cornell University Press
- Chatman, S. (1990). *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Cornell University Press.
- Coseriu, E. (1990). Información y literatura. *Comunicación y sociedad*, 3(1/2), 185-200.
<https://doi.org/10.15581/003.3.35520>
- De Micheli, M. (2002). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza.
- De Musset, A. (1833). *Un spectacle dans un fauteuil*. J. P. Meline.
- Dessoir, M. (1970). *Aesthetics and Theory of Art*. Wayne State University Press.
- De Torre, G. (1925). *Literaturas Europeas de Vanguardia*. Rafael Caro Raggio Editor.
- Dorfles, G. (1963). *El devenir de las artes*. Fondo de Cultura Económica.
- Eco, U. (1979). *Obra abierta*. Ariel.
- Eco, U. (1982). *The Aesthetics of Chaosmos. The Middle Ages of James Joyce*. The University of Tulsa.

- Ellmann, R. (1983). *James Joyce*. Oxford University Press.
- Esslin, Martin (1987). *The Field of Drama*. Methuen.
- Flaubert, G. (1963). *La première éducation sentimentale*. Éditions du Seuil.
- Flynn, C. (2011). Circe and Surrealism: Joyce and the Avant-Garde. *Journal of Modern Literature*, 34(2), 121-138. <https://doi.org/10.2979/jmodelite.34.2.121>
- Flynn, C. y Brown, R. (2015). Introduction: Joycean Avant-Gardes. *James Joyce Quarterly*, 52(2), 265-271. <https://doi.org/10.1353/jjq.2015.0003>
- Fordham, F. (2008). "Circe" and the Genesis of Multiple Personality. *James Joyce Quarterly*, 45(3/4), 507-520.
- Früh, E. (2010). Postfacio. En K. Kraus, *Los últimos días de la humanidad* (pp. 305-338). Hiru.
- García Tortosa, F. (2022). Introducción. En J. Joyce, *Ulises* (pp. IX-CLXXXIX). Cátedra.
- Gibson, A. (1994). Introduction. Reading Joyce's Circe. *European Joyce Studies*, 3, 3-32.
- Goldberg, R. (1988). *Performance Art*. Thames and Hudson.
- González, M. P. (1963). El *Ulysses* cuarenta años después. *Cuadernos Americanos*, XXII(3), 210-227.
- Gordon, J. (1994). Approaching Reality in "Circe". *Joyce Studies Annual*, 5, 3-21.
- Gould, E. (1989). *Virtual Theatre. From Diderot to Mallarmé*. The Johns Hopkins University Press.
- Harkness, M. (1974). "Circe": The Mousetrap of "Ulysses". *James Joyce Quarterly*, 12(3), 259-272.
- Herr, Ch. (1984). "One Good Turn Deserves Another": Theatrical Cross-Dressing in Joyce's "Circe" Episode. *Journal of Modern Literature*, 11(2), 263-276.
- Hormigón, J. A. (Ed.) (2011). *La profesión del dramaturgista*. Publicaciones de la ADE.
- Hubert, M. C. (2008). *Les grandes theories du théâtre*. Armand Colin.
- Hung, H. (2015). "Circe" and expressionist drama. *James Joyce Quarterly*, 52(2), 307-328.
- Ingarden, R. (1973). *The Literary Work of Art*. Northwestern University Press.
- Ingarden, R. (1997). Las funciones del lenguaje en el teatro. En M. C. Bobes Naves (Ed.), *Teoría del teatro* (pp. 155-165). Arco Libros.
- Innes, Ch. (1993). *Avant Garde Theatre. 1892-1992*. Routledge.

- Isaak, J. A. (1981). James Joyce and the Cubist Esthetic. *Mosaic*, 14(1), 61-90.
- Jahn, M. (2001). Narrative Voice and Agency in Drama: Aspects of a Narratology of Drama. *New Literary History*, 32(3), 659-679. <https://doi.org/10.1353/nlh.2001.0037>
- Joyce, J. (1918). *Exiles*. B. W. Huesbsch.
- Joyce, J. (1979). *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Panther Books.
- Joyce, J. (1980). *Ulysses*. Penguin.
- Joyce, J. (1989a). The Day of the Rabblement. En J. Joyce, *The Critical Writings* (pp. 68-72). Cornell University Press.
- Joyce, J. (1989b). Drama and Life. En J. Joyce, *The Critical Writings* (pp. 38-46). Cornell University Press.
- Joyce, J. (2022). *Ulises*. M. L. Benegas Lagüéns y F. García Tortosa (Trads.). Cátedra.
- Kenner, H. (1974). Circe. En C. Hart y D. Hayman (Eds.), *James Joyce's Ulysses. Critical Essays* (pp. 341-362). University of California Press.
- Kenner, H. (1985). The Cubist *Portrait*. En B. Benstock (Ed.), *Critical Essays on James Joyce* (pp. 101-111). G. K. Hall.
- Kovacsics, A. (1991). Postfacio. En K. Kraus, *Los últimos días de la humanidad* (pp. 597-602). Tusquets.
- Kowzan, T. (1992). *Literatura y espectáculo*. Taurus.
- Lawrence, K. (1981). *The Odyssey of Style in Ulysses*. Princeton University Press.
- Llovet, J., Caner, R., Catelli, N., Martí Monterde, A. y Viñas Piquer, D. (2005). *Teoría literaria y literatura comparada*. Ariel.
- López Santos, A. (1982). Función de las acotaciones en *Exiles* y en "Circe". En F. García Tortosa, M. Almagro Jiménez, J. Carnero González y P. Witkowsky (Eds.), *James Joyce: A New Language. Actas/Proceedings del Simposio Internacional en el Centenario de James Joyce* (pp. 95-102). Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Marinetti, F. T. (1912). *Manifeste technique de la littérature futuriste*. <https://www.memofonte.it/files/Progetti/Futurismo/Manifesti/I/25.pdf>

- Marinetti, F. T., Settimilli, E. y Corra, B. (1999). El Teatro Futurista Sintético. En J. A. Sánchez (Ed.), *La escena moderna* (pp. 121-127). Akal.
- Martínez, M. y Golopendia, S. (2010). *Didascalias*. Ñaque.
- McCourt, J. (2000). *The years of Bloom: James Joyce in Trieste, 1904-1920*. Lilliput Press.
- Melendres, J. (2021). *La teoría dramática*. Publicaciones de la ADE.
- Middleton, Th. (1999). Epistle. To the Comic Play-readers. En Th. Dekker, Th. Middleton y P. A. Mulholland (Eds.), *The Roaring Girl* (pp. 69-70). Manchester University Press.
- Moretti, F. (1997). *Signs Taken for Wonders: Essays in the Sociology of Literary Forms*. Verso.
- Mounin, G. (1969). *Claves para la Lingüística*. Anagrama.
- Mukarovsky, J. (2013). Sobre el estado actual de la teoría del teatro. En J. Jandová y E. Volek (Eds.), *Teoría teatral de la Escuela de Praga* (pp. 163-175). Fundamentos.
- Papadopoulou, T. (1997). The Presentation of the Inner Self: Euripides' "Medea" 1021-55 and Apollonius Rhodius' "Argonautica" 3, 772-801. *Mnemosyne*, 50(6), 641-664.
- Pearce, S. M. (1998). Stephen's Ashplant as Bloom's Wonderbat in "Circe"'s Harlequinade. *James Joyce Quarterly*, 35/36(4/1), 866-872.
- Pérez Galdós, B. (2004). *Electra*. Biblioteca Nueva.
- Pérez Simón, A. (2015). *Drama, literatura, filosofía. Itinerarios del realismo y el modernismo europeos*. Espiral Hispano-Americana / Fundamentos.
- Pfister, M. (1994). *The Theory and Analysis of Drama*. Cambridge University Press.
- Procházka, M. (1997). Naturaleza del texto dramático. En M. C. Bobes Naves (Ed.), *Teoría del teatro* (pp. 57-81). Arco Libros.
- Puchner, M. (2002a). The Theatre in Modernist Thought. *New Literary History*, 33(3), 521-532. <https://doi.org/10.1353/nlh.2002.0031>
- Puchner, M. (2002b). *Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality, and Drama*. The Johns Hopkins University Press.
- Puchner, M. (2010). *The Drama of Ideas: Platonic Provocations in Theater and Philosophy*. Oxford University Press.

- Richardson, A. (1988). *A Mental Theater: Poetic Drama and Consciousness in the Romantic Age*. Pennsylvania State University Press.
- Richardson, B. (2001). Voice and Narration in Postmodern Drama. *New Literary History*, 32(3), 681-694. <https://doi.org/10.1353/nlh.2001.0042>
- Rocco, J. (1996). Drinking “Ulysses”: Joyce, Bass Ale, and the Typography of Cubism. *James Joyce Quarterly*, 33(3), 399-409.
- Roselli, A. (2018). How Long is Now? A New Perspective on the Specious Present. *Disputatio*, 10(49), 119-140. <https://doi.org/10.2478/disp-2018-0009>
- Rush, D. (2005). *A Student Guide to Plat Analysis*. Southern Illinois University Press.
- Salas Guerra, M. C. (2020). Joyce, el artista mirado por las palabras. *Revista de Filología y Lingüística*, 46(1), 87-102. <https://doi.org/10.15517/rfl.v46i1.41060>
- Salper de Tortella, R. (1968). Valle-Inclán in El Imparcial. *MLN*, 83(2), 278-309.
- Segel, H. B. (1987). *Turn-of-the-Century Cabaret*. Columbia University Press.
- Sheehan, T. W. (2006). Montage Joyce: Sergei Eisenstein, Dziga Vertov, and “Ulysses”. *James Joyce Quarterly*, 42/43(1/4), 69-86.
- Straznicky, M. (1998). Recent Studies in Closet Drama. *English Literary Renaissance*, 28(1), 142-160.
- Strindberg, A. (2007). Apostilla. En A. Strindberg, *Comedia onírica*, y P. O. Enquist, *La noche de las tribadas* (pp. 15-16). Nórdica Libros.
- Szondi, P. (2011). *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*. Dykinson.
- Tacca, O. (1973). *Las voces de la novela*. Gredos.
- Thornton, W. (1968). *Allusions in Ulysses: An Annotated List*. The University of North Carolina Press.
- Tindall, W. Y. (1995). *A reader's guide to James Joyce*. Syracuse University Press.
- Tunbridge, L. (2003). Schumann's Manfred in the mental theatre. *Cambridge Opera Journal*, 15(2), 153-183. <https://doi.org/10.1017/S0954586703001678>
- Valle-Inclán, R. M. (1973). *Luces de bohemia*. Espasa Calpe.
- Valverde, J. M. (2003). *Historia de la Literatura Universal. De las vanguardias a nuestros días (I)*. Planeta.
- Valverde, J. M. (2004). Prólogo. En J. Joyce, *Ulises* (pp. 9-37). Lumen y Tusquets.

- Vasylenko, R. (2019). James Joyce's Play with Dramatic Conventions in *Ulysses* (1922): Episode 15 "Circe". *New Horizons in English Studies*, 4, 1-12. <http://dx.doi.org/10.17951/nh.2019.4.90-101>
- Veltrusky, J. (1991). *El Drama como Literatura*. Galerna.
- Vieites, M. F. (2008). El personaje dramático: aspectos generales. En J. A. Hormigón (Ed.), *Del personaje literario-dramático al personaje escénico* (pp. 41-200). Publicaciones de la ADE.
- Vieites, M. F. (2020). Meyerhold: un precursor de la Estética de la recepción. *ESCENA. Revista de las Artes*, 80(1), 69-95. <https://doi.org/10.15517/es.v80i1.42475>
- Villegas, J. (1991). *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*. Girol Books.
- von Gandersheim, H. (1990). *Los seis dramas*. L. Astey (Trad.). FCE.
- Wales, K. (1994). 'Bloom passes through several walls': The Stage Directions in "Circe". *European Joyce Studies*, 3, 241-276.
- Williams, T. (2019). *El zoo de cristal*. (R. Espejo, Ed. y Trad.). Cátedra.
- Yeats, W. B. (1936). *Dramatis Personae, 1896-1902*. Macmillan.