

Una aproximación cubista a “Nausicaa”

FÉLIX OVIEDO MORAL

Siempre que se mencionan los términos Cubismo o cubista nos vemos impelidos a pensar en pintura, en Picasso, en retratos imposibles de rostros desfigurados, en manzanas multidimensionales apenas discernibles. Pero en realidad ¿qué es el Cubismo? El Cubismo, como todo *-ismo*, como movimiento, es una etiqueta, un artificio, una manera de definir de forma simplista un complejo sistema teórico-estético. Como movimiento artístico el Cubismo nace en la literatura, como el Cubofuturismo, en Rusia e Italia, como reacción para abandonar las convenciones literarias y cuyos principios teóricos son luego adoptados por otras artes, entre ellas la pintura, como respuesta evolutiva lógica al Impresionismo, movimiento que implica la captura puntual de un momento, una perspectiva del sujeto retratado.¹ No es, por tanto, tan extraño el intentar relacionar a James Joyce con una estética teórica que parte de un nacimiento literario. Aunque según Budgen o Ellmann no haya referencia histórica o prueba concreta que pueda demostrar el contacto directo de Joyce con la pintura cubista,² es decir, que Joyce conociera en persona a los pintores cubistas, un conjunto de conceptos aplicados que fueron compartidos y reflejados por todos ellos nos hace posible conectarle con los principios teóricos que Braque o Picasso desarrollan para salvar las limitaciones de su creación. La posibilidad de su asistencia a exposiciones de arte cubista, por tanto, carecen de importancia funcional.

A pesar de todo, se pueden cubrir las obvias diferencias entre estas dos disciplinas tan dispares. Las artes plásticas son básicamente espaciales pues se desarrollan físicamente, por volúmenes; son experimentadas puntual y globalmente por la audiencia, siendo sus posibles partes recibidas simultáneamente. Por otro lado, la literatura es temporal, su concreción exige un desarrollo en un periodo de tiempo limitado y es entendida secuencialmente debido a esta misma naturaleza temporal. Como consecuencia, las representaciones plásticas del arte se consideran estáticas, completas, mientras que la literatura es identificada con un proceso dinámico, con lo que podríamos calificarla como arte interpretativo, idea que aunque impregnada de controversia, nos permitiremos en este momento. Este sistema de clasificaciones rígidas ya es rechazado por el mismo Joyce, a través de Stephen Dedalus en *A Portrait of the Artist as a Young Man*, al definir la *integritas*, la intención de trascender bien las barreras de espacio y de tiempo, o bien las de un carácter estático o dinámico, que como receptores aplicamos a la percepción inicial de una obra de arte.³

El Cubismo es un puente tendido para abandonar los prejuicios sobre las diferencias entre una novela y un cuadro, para que se produzca el impacto y la influencia de una obra de arte sobre la otra. Debemos aceptar los resultados comparables, aunque

no tan semejantes, que la aplicación teórica produce asumiendo desde un principio los diferentes medios utilizados.

Para entender el Cubismo como fenómeno, debemos incluso recurrir a la ciencia, ya que es también a principios del siglo XX cuando las teorías sobre la relatividad de Albert Einstein introducen la cuarta dimensión, tratando el plano temporal como una más de las dimensiones espaciales. Esto no quiere decir que Einstein sea el padre del Cubismo, pero sí es significativo como ejemplo de una búsqueda de respuestas a preguntas que tanto artistas como científicos se formulaban. Tal y como lo plantea Jo-Anna Isaak, la aproximación es mucho más lógica de lo que pudiera parecer, como ella misma lo describe: "Cubists were consciously trying to represent pictorially the new theories of time and space which were being developed in the field of physics by Riemann, Einstein and Minkowski" (66).⁴

Los pintores cubistas, dentro del Cubismo analítico, crean imágenes visuales que implican la superposición compleja del objeto retratado desde diferentes perspectivas, imprimiendo movimiento bien al objeto, bien al observador, o incluso a ambos. Este movimiento no es exclusivamente espacial, sino que puede igualmente ser temporal. Básicamente, una obra cubista analítica es la representación de un objeto entendido desde diferentes lugares y / o diferentes momentos en la misma composición. Es como imaginar la existencia de distintas dimensiones temporales en un mismo espacio físico. Ya que al igual que las ondas de radio coexisten en el mismo espacio, distintas dimensiones temporales conviven sin ser percibidas por los sujetos que sólo se encuentran en sintonía con la dimensión en la que se encuentran inmersos. Será necesario, por tanto, no identificarse como receptor con ninguna de las dimensiones, no utilizar ninguna de las sintonías excluyentes del resto.

El reto, por tanto, está en hacer de una pintura un proceso temporal y secuencial, rompiendo los límites de su disciplina, intentando en literatura crear realidades espaciales. Por supuesto, esta idea se opone a muchas tradiciones convencionales, como podrían ser la unidad de tiempo, el punto de vista o la función del autor, y su consecuencia es la transformación tanto del Cubismo como de la literatura. Se crea una pintura como expresión multitemporal. Se trasciende la forma, haciendo de la pintura un arte interpretativo, de la misma manera que la danza no es obra de arte como planificación coreográfica, sino como acto. La obra cubista necesita de la presencia de una audiencia interpretadora, no como traductora, sino como representadora de la obra de arte para completarla y conectar las facetas multitemporales y multiespaciales. La creación de una estructura espacial caótica dentro de la obra cubista incluye los límites externos a ella, dejando al receptor para que con su propia información complete los retazos de realidad que ve y recrea la composición secuencial o la lógica interna, si se prefiere, de la realidad representada.

Desde la pintura alegórica, que nos cuenta una historia, y la literatura pictórica, que nos pincela una imagen—representaciones bi-sensoriales muy limitadas—hemos dado un enorme salto cualitativo. Por consiguiente, con un nuevo modo de entender el arte, nace simultáneamente un nuevo artista. Éste estará definido por su neutralidad,

su magnífica indefinición a la hora de decantarse por cualquiera de las perspectivas ofrecidas en particular. Y de nuevo Stephen nos define con especificidad la función de esta nueva figura artística:

If you bear this in memory you will see that art necessarily divides itself into three forms progressing from one to the next. These forms are: the lyrical form, the form wherein the artist presents his image in immediate relation to himself; the epical form, the form wherein he presents his image in mediate relation to himself and to others; the dramatic form, the form wherein he presents his image in immediate relation to others.⁵

Stephen declara la posición del artista como independiente de la obra de arte, ya que su interpretación o mediación entre obra y receptor se convierte exclusivamente en una más de las muchas posibles. Por tanto, entendemos que este nuevo arte está alcanzando la etapa dramática, donde el autor abandona su papel como mediador a favor de la obra de arte. El artista es omnisciente, aunque indiferente: "The author, like the God of the creation, remains within or behind or beyond or above his handiwork, invisible, refined out of existence, indifferent, paring his fingernails" (*Portrait* 233). Esta definición, referida igualmente a la dimensión espacial exterior a la obra de arte, enlaza de nuevo con las teorías cubistas y las ideas de Isaak: "The lack of a coherent unified spatial structure within the picture opens the possibility of incorporating the external spatial structure" (69). El texto literario que se crea confronta diferentes puntos de vista, perspectivas, mentes, voces, textos, etc. Cada elemento se expande hacia el exterior de la novela, recreando en cierta manera otros personajes de otras obras, por ejemplo, pero manteniendo la capacidad para abrazar universalmente todas las facetas de la realidad. Este es el milagro de la intertextualidad, de lo dialógico, de lo pluralista, del texto caleidoscópico.

Ideas tan fundamentales para el desarrollo de la obra como metempsicosis o paralaje refuerzan la perspectiva cubista en la obra de Joyce. Las aparentes diferencias que un cuerpo celeste adquiere en la bóveda, elevan el fenómeno a escala universal. La inclusión de nuevas perspectivas no solamente sobrepasan los límites formales de la obra de arte, sino incluso los límites del planeta en el que se encuentran o del espacio conocido. Ejemplos significativos de este fenómeno donde se advierte la marcada intención cuatridimensional del autor no son difíciles de proporcionar, pero especialmente interesantes son las ocasiones en que Bloom y Stephen contemplan la misma nube desde puntos distintos de Dublín, o los continuos entrecruzamientos de personajes, que parecen perseguirse constantemente por las calles de la ciudad. No obstante, el mejor ejemplo, en mi opinión, de la multiplicidad de perspectivas lo encontramos en la construcción del capítulo "Wandering Rocks," en el que incluso objetos tan aparentemente insignificantes como la octavilla que Bloom arroja al Liffey en "Lestrygonians" reaparecen como elementos observados simultáneamente por diversos personajes.

En cuanto al desarrollo de la idea de metempsicosis, independientemente de los puntos primordiales de la novela que puedan representar Bloom, Stephen

o Molly, Nausicaa / Gerty destaca como foco de la transmigración que será analizado más adelante.

Ambos procesos de reconfiguración y reinterpretación espacio-temporal, dan lugar a una imagen fracturada que aparece no como el resultado de una destrucción necesariamente negativa, sino como un proceso cíclico de auto-desmembramiento y auto-recreación. Esta fragmentación permite la inclusión de innumerables piezas identificables de conjuntos que son reconocibles inconscientemente. La esencia misma del universo es sublimada, alcanzando la creación desde las unidades mínimas posibles para crear una realidad conformada que no implica la imitación. No es una copia de la realidad, sino una nueva realidad en sí misma: "The images of a [text], like the objects in a painting, were no longer used simple for their referencial value. The image did not have to 'mean' something or refer to something in the outside world: it was allowed its own independent existence within the context of the [text]" (Isaak 75).

El nuevo Cubismo, como aplicación práctica de principios tan generales, toma como base funcional la inclusión en *collages* de lo que hasta ahora eran elementos externos a la pintura: trozos de billetes de tren, periódicos, anuncios, carteles, mapas... invasores de la realidad circundante que hacen descender de su pedestal a la obra de arte para enfrentarse a una realidad más urbana. Joyce recurrirá a un hiperrealismo tan agudo, que cada elemento utilizado será una pieza irrevocablemente necesaria para la posible secuenciación de la obra. Su secuencia, no como secuencia tiranizadora del proceso, no como modelo único, será exclusivamente aproximada por aquellos receptores que consigan conectar / secuenciar correctamente el mayor número de facetas ofrecidas.

A su vez, en la obra de Picasso, no hay una secuencia convencional con un fondo, un plano medio y un primer plano (equivalentes pictóricos del principio, nudo y desenlace textuales), no hay una perspectiva que fuerce al receptor hacia el foco de atención más importante. Joyce traduce este parámetro a *Ulysses*, ya que la acción descrita, la relación de hechos presentada, no es la esperada en una novela de su tamaño. Al contrario, todo elemento se encuentra relacionado en un mismo plano de importancia con los demás, cada palabra está medida, y la conclusión derivada de la lectura de la obra no es el resultado inducido por un número indefinido de pasajes, sino por la novela como unidad. *Ulysses*, por tanto, no es exclusivamente una obra de arte secuencial. Debe ser entendida globalmente, intuyendo al menos todas las perspectivas temporales, la simultaneidad de ellas, que rompen los límites del texto.

Tanto Picasso como Joyce saltan de la forma a la ausencia de ésta, de la destrucción a la recreación, hasta el punto de perder su status de autor / creador para convertirse en receptores compulsivos que deben igualmente secuenciar las piezas. Este comportamiento compulsivo es identificado por Max Halperen por medio de su análisis narratológico de ciertos aspectos de *Ulysses* a través del filtro cubista: "[T]he space between [narration and mental statement] is reduced to a very shallow area, planes cutting through and acquiring some of the characteristics of intervening

planes, the very ambiguity itself becoming the means of creating and destroying as we mentally move back and forth, unable to come to rest" (100).⁶

A la hora de aplicar la teoría, debemos dirigirnos al capítulo dedicado en *Ulysses*, según el ambiguo esquema de Linati, a la pintura, es decir, el decimotercero titulado en este mismo esquema "Nausicaa." Gerty MacDowell es probablemente la figura retratada que más fácilmente podremos analizar dentro de él.⁷

Numerosas ediciones anotadas relacionan inmediatamente a Gerty con la Virgen María, por su proximidad espacial a una iglesia en la novela, por los ecos de la Letanía, por su blanca piel, por sus ropas azules... aunque otra conexión igualmente definitoria es notablemente obviada: Gerty también puede ser comparada con la figura de María Magdalena, enlazada a través del discurso publicitario presente con su imagen pintada de una perfección tarada. Igualmente, su relación con la figura de "the painted whore," que luego se utilizará para retratar a Molly Bloom, es innegable. María Magdalena en la Biblia es reprobada por los apóstoles por el desperdicio de una loción al ungir los cabellos de Jesús.⁸ Numerosos términos conectan ese pasaje bíblico con el texto de Joyce, en el mismo nivel en el que el regalo de Gerty a Bloom se podría considerar un desperdicio.

Para entender a Molly como una figura materna aceptable al final de la novela, debemos rechazar a Gerty como simulacro, como si ella hubiera sido un intento fallido de salir de un laberinto impreso sobre papel en el que marcamos con un lápiz un camino sin salida, error que nos sirve para aprender, al menos, qué secuenciación no es la apropiada para entender el conjunto.

Gerty es también Venus, mencionada y aludida directamente varias veces en el capítulo, evocando la Venus de Boticelli en su *Nacimiento de Venus*, colocando así una imagen religiosa y una imagen pagana en el mismo nivel de importancia. Tanto la Virgen María, en la Letanía, como Venus en la mitología, eran nombradas de innumerables formas. Venus obtiene la manzana de la discordia, también mencionada en "Nausicaa," provocando el abandono por Helena de su marido Menelao, imagen del marido engañado que recae sobre Bloom.⁹ Venus nace del esperma de Urano, cuando sus seccionados testículos son arrojados al mar, de la misma manera que la ilusión masturbatoria de Bloom da vida a Gerty como figura idealizada y endiosada. Eso sí, imperfecta, como la Venus de Boticelli, que debido al ángulo de su cadera se nos aparece con una pierna ligeramente más larga que la otra, detalle final que la relaciona plenamente con el defecto físico de Gerty.

Gerty es asimismo Blancanieves, la doncella que espera un príncipe azul igualmente idealizado que la rescate, ciclo que la relaciona con el paralelo homérico de Nausicaa, junto con su vergüenza a mencionar el matrimonio a sus progenitores y la idealización de un marido de fuertes y anchos hombros.¹⁰

Los diferentes cánones de belleza, el renacentista, con Boticelli, el irlandés, a través de la alusión a *The Bohemian Girl* de Balfe, el modelo pre-rafaelita, y la tradición religiosa de retratos en éxtasis místico, completan una compleja y plural presentación cubista de su figura.

El intento velado de representación de la cadena de pensamiento de Gerty, ya que hasta este punto sólo hemos recibido el flujo mental de Stephen y de Bloom, es un mal necesario, una perspectiva distinta que anticipa el monólogo final de Molly como sustancia más certera de la realidad representada.

"Nausicaa" como capítulo representa una realidad cubista recreada, que no sólo incluye alusiones a otras partes de la misma sección de la pintura, sino también al lienzo completo, e incluso a la realidad más allá de éste, desde la cual la realidad ha sido redefinida. El momento descrito en este capítulo enlaza con el descrito previamente en "Proteus" e incluso la epifanía de Stephen para convertirse en un artista maduro e independiente en *A Portrait of the Artist as a Young Man*.¹¹ En él, Stephen era incapaz de llevar a cabo la recreación artística, aunque alcanza y entiende teóricamente la obvia necesidad de ésta, y falla de nuevo en su intento creativo en "Proteus," por medio de su frustrado poema abandonado en Sandymount Strand. Este hecho representa otra faceta más dentro del paradigma cubista de la sublimación del proceso creativo fallido, siendo por tanto otra representación espacial y temporal de la misma idea tras el estéril intento de Bloom en "Nausicaa."

Gerty no basta como madre, musa o inspiración, e incluso sus propios intentos de crear son baldíos. En Bloom sólo inspira un acto estéril, un nuevo fallo a la hora de completar un proceso creativo / recreativo, aunque en diversas partes de la novela se menciona la capacidad artística innata de éste. La elección de Gerty como ejemplo ilustrativo conlleva, por supuesto, implicaciones mucho más profundas de las aquí descritas. Si analizamos el componente fonético del texto, experiencia quizás mucho más compleja para llevar a cabo en un trabajo de las características del presente, observaremos el mismo comportamiento y relación entre los elementos. Cada sema mínimo, cada unidad de análisis comprimida en *Ulysses* forma parte de un cuerpo mayor, contiene el ADN de la obra, y aunque somos capaces de decodificar esta cadena hasta cierto punto y discernir la información allí contenida, no somos capaces de clonar, al menos yo no me siento capaz, el cuerpo del que la muestra ha sido tomada. A través del análisis, entendemos la potencialidad de cada sema, en los que está toda la novela contenida, pero alcanzar todas las implicaciones del desarrollo de esta célula madre resultaría en una tarea infinita.

Ulysses como obra cubista no es una maquinaria perfecta que necesita del funcionamiento de todas la piezas para que se produzca su movimiento. Es un organismo vivo, o una comunidad de unidades en simbiosis que se extiende hasta donde la vista alcanza y más allá, generando y necesitando de la recreación y destrucción eterna, que nunca nos llevará a ninguno de los que nos aproximemos a la obra a multiplicarla, ya que su misma multiplicación, habiendo sido incluida previsoramente por el autor la potencialidad recreativa de la obra, formaría parte de ella desde un primer momento.

Notas

¹ Ver diccionarios de términos críticos como Ian Chilvers, *A Dictionary of Twentieth Century Art* (Oxford: Oxford UP, 1998) o como J. A. Cuddon, *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* (Oxford: Blackwell, 1992).

² Ver Frank Budgen, *James Joyce and the Making of Ulysses* (Bloomington, IN.: Indiana UP, 1967), o Richard Ellmann, ed., *Selected Letters of James Joyce* (New York: Viking Press, 1975).

³ James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man* (Harmondsworth: Penguin, 1992).

⁴ Jo-Anna Isaak, "James Joyce and the Cubist Esthetic," *Mosaic* 14 (1981): 61-90.

⁵ *A Portrait* 231-232.

⁶ Max Halperen, "Neither Fish nor Flesh: Joyce as Picasso," *New Alliances in Joyce Studies*, ed., Bonnie Kime Scott (Newark: U of Delaware P, 1988) 93-101.

⁷ James Joyce, *Ulysses* (Harmondsworth: Penguin, 1992) 449-452.

⁸ *Holy Bible: Authorized King James Version* (Grand Rapids, Mi.: World Publishing, 1989) Matthew 26:7, Mark 14:3, John 12:3.

⁹ Ver la entrada de "Venus" en Gertrude Jobes, *Dictionary of Mythology, Folklore, and Symbols* (New York: Scarecrow Press, 1962).

¹⁰ Albert Cook, ed. y trad., *Homer's The Odyssey: Norton Critical Edition* (New York: Norton, 1993).

¹¹ *A Portrait* 180-187.