

“You might remove that handsome article”: Lightfe, deathrkness y velas en *Dubliners*

LUIS FRANCISCO BRAVO MORALES

En el *Dubliners* de Joyce, la vida del Dublín de principios de siglo XX parece estar congelada a perpetuidad en una foto en blanco y negro. Sin embargo, el continuo juego alusivo utilizando la luz como referente ante la oscuridad a lo largo del libro, conduce al lector, en los últimos párrafos de “The Dead,” a un punto de reflexión. Todo parece paralizarse de nuevo mientras la nieve cae débilmente, pero subyace en los últimos párrafos un profundo sentimiento de vuelta a la vida, de proceso cíclico que nunca finaliza. En este proceso, no sólo la luz del alma sigue brillando, sino que la materia, eso tan ligado a la tierra, no se pierde ni se destruye, sino que se transforma paulatinamente, como la cera derretida de la vela que alumbraba el camino ascendente de Gabriel y Gretta Conroy hacia el final de la escalera en el último relato del libro.

En su muy citada carta a Grant Richards en 1906, Joyce revelaba su deseo de escribir *Dubliners* “en su mayor parte en un estilo de escrupulosa parquedad.”¹ Karen Lawrence, en *The Odyssey of Style in Ulysses*, sugiere que

In the phrase “scrupulous meanness,” Joyce implies both an aesthetic and moral meticulousness. He defends his diction on the grounds that it is already as pared and carefully chosen as possible (so that no word is arbitrary or dispensable) and that it records the “truth” about Dublin. (OS 16)

Para los surrealistas, la obra del autor, que está “por encima de lo real,” es el instrumento elegido para calmar las necesidades del ser humano, que se encuentra en estado de carencia permanente.² Según J. Olives Puig, en el Prólogo a la edición castellana del *Diccionario de los símbolos* de Jean Chevalier,

como bien han observado los surrealistas, y Dalí en cabeza, la humanidad ha estado sometida en estos siglos racionalistas y positivistas a un hambre atroz de otra clase de alimento necesario. El ayuno forzoso de la humanidad doliente en lucha por la subsistencia cesará con la obra del artista. Él es quien reconoce lo *sur-réel*, lo que está por encima de lo real, que no es decir poco. El arte así concebido [como lo concebían los surrealistas] involucra la forma de vida, de modo que ésta, explayándose en el símbolo y reconociéndose en el mito, aparece como una poética integral y el artista abandona su subjetividad para expresar algo universal que está aquí, y el arte comprende, recrea y divulga desde siempre.” (DS 11-12)

El paso del tiempo, por ejemplo, se convierte para la humanidad en una tormentosa obsesión. Sin embargo, limitar la dimensión de tal concepto a una maquinaria con

dos manecillas que nunca son iguales ni entre países en muchas ocasiones, o ni tan siquiera entre individuos de una misma comunidad, sería desvirtuar y falsear la trascendencia de la fugacidad temporal. Dalí se burlaría del tiempo en su cuadro *Persistencia de la memoria* (1931), en el que aparecen varios relojes blandos derriéndose como la cera sobre un fondo de naturaleza inalterable.³ Sin llegar a tales extremos, lo cierto es que la postura ambiciosa de escribir, como decía Joyce, "a chapter of the moral history of my country" (SL 83) con meticulosidad, fidelidad y verdad, sitúa por encima de la realidad cotidiana y mundana al creador literario que, al mismo tiempo, desciende de sus alturas y aboga por un arte en el cual poder expresar, en palabras de Karen Lawrence, "directly and without alteration, what the artist saw and heard" (OS 17).

Sin caer en la errónea tendencia de la que Lawrence acusa a críticos y estudiosos de recurrir a la analogía de la cadena formada por "personaje-símbolo-mito" para tratar de solventar problemas de discontinuidad narrativa en *Ulysses*, lo cierto es que existen elementos sembrados a lo largo de *Dubliners* que al ser sacados a la luz plantean serias cuestiones acerca de la vida y de la muerte que desembocan en "The Dead," cuyo protagonista, Gabriel Conroy, toma conciencia de la impalpable "caprichosa y vacilante existencia" (*Dubliners* 224) de los muertos, a cuyo reino se aproximan los vivos.⁴ Rescatando el símbolo de la cadena análoga que Karen Lawrence denuncia y de las palabras de Olives Puig anteriormente citadas, y dejando a un lado el mito por ser un tema demasiado amplio como para enfocar este estudio dentro de los límites que le corresponden, lo cierto es que el primero, como unidad, sí que tiene cabida en *Dubliners*, lo cual, de entrada, es decir mucho.

En un sentido estrictamente literario, M. H. Abrams define el símbolo en oposición a la alegoría como algo "indefinite, but richly—even infinitely—suggestive in its significance."⁵ Por otro lado, *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* recoge la teoría de E. Olson acerca de la obra literaria en su aspecto como un todo artístico, y para tal finalidad, el símbolo no sería más que "a device which is sometimes used in the service of the work's artistic effect."⁶ Como veremos más adelante, Joyce es consciente del símbolo y lo refleja en su obra, comulgando con las ideas de ambigüedad y sumisión al conjunto artístico anteriormente mencionadas.

Por tanto, el símbolo en Joyce obliga a afrontar el estudio de éste teniendo en cuenta dos elementos primordiales: escepticismo y subordinación. Respecto al primero, la entidad del autor y la complejidad de su obra multiplica la ya de por sí difícil tarea de interpretar el símbolo. Como C. H. Peake establece, a la luz de su estudio sobre *Ulysses* en el capítulo "Symbols" de su libro *James Joyce: The Citizen and the Artist*, "it is always difficult to analyse or interpret a symbol, but here [in *Ulysses*] the first difficulty is to determine what Joyce meant by the heading 'Symbol.'"⁷ Del mismo modo, Peake afirma que, en todo caso, el uso de la simbología en Joyce formaba parte del engranaje de un todo estético general, como subordinación, nunca como prioridad o base de su teoría (JJCA 8-9).⁸ Esta concepción joyceana del símbolo va a coexistir en *Dubliners* con una simbología católica enmarcada en una serie de

costumbres y tradiciones cuyos significados no siempre se corresponden con la realidad en la sociedad de Dublín: el primer relato del libro, "The Sisters," que, junto a "An Encounter" y "Araby," se ha venido a agrupar bajo el título de historias de la infancia, nace con una muerte, la del reverendo James Flynn y la reflexión de un muchacho acerca del estado de salud del sacerdote, deducido mediante la ventana de la casa de éste último que el joven mira noche tras noche y que se ilumina siempre de la misma manera, "faintly and evenly" (D 1). Esto le lleva a dudar sobre la posible muerte del cura, que vendría determinada para el muchacho a través de un cambio de luz en la ventana fruto de la costumbre católica de colocar dos velas a la cabeza del fallecido. Dicha tradición simboliza, según Jean Chevalier en su *Diccionario de los símbolos*, "la luz del alma en su fuerza ascensional, la pureza de la llama espiritual que sube al cielo, y la perennidad de la vida personal llegada a su cénit" (DS 1053). En "The Sisters," debemos mirar con escepticismo la relación entre dicho significado simbólico y la figura del reverendo James Flynn, que parece representar el mundo del intelecto frente a la "materialista y mundana" familia del muchacho, pero del que se desprenden, de modo sutilmente sugerido a lo largo del cuento, ciertas dudas acerca de su función, como afirma Peake, "as a representative of the spirit and the intellect" (JJCA 12).

Por otro lado, la simbología religiosa en "The Sisters" tiene continuación en la penúltima historia del libro, "Grace," que introduce nuevos ritos católicos en los que las velas y las sombras contribuyen a dotar a la obra de una visión crítica de la institución eclesiástica y del ser social que forma parte de ella, lejos del intenso componente espiritual y trascendental que vendrá después con "The Dead." De nuevo está presente el fervor religioso institucional y el papel de la Iglesia no ya en el individuo, como sucedía en "The Sisters," sino en la vida pública general de los dublineses. Como apunta Peake, el modelo dantesco que Stanislaus Joyce sugirió para estructurar la historia, *Inferno, Purgatorio, Paradiso*, resulta totalmente irónico y aleja al individuo de cualquier posibilidad de redención espiritual que vaya más allá de la construcción social y engañosa en la que se mueve; la caída a los infiernos de Mr Kernan no es espiritual, sino social, perdiendo el respeto de la sociedad que lo observa sangrando en el bar de modo patético.⁹ Del mismo modo, su ascensión al paraíso viene determinada por su asistencia a la iglesia en condición de respetable hombre de negocios. El sermón del cura, el padre Purdon, que habla "as a man of the world" (D 174), utiliza la metáfora de la revisión de la situación financiera de los asistentes, la mayoría de ellos deudores, malpagadores o al borde de la bancarrota, como espejo para revisar sus "spiritual accounts" (JJCA 42). Entre el infierno y el paraíso, sin embargo, debemos detenernos en el punto intermedio en que Mr Kernan trata de purgar sus pecados en compañía de sus amigos, los cuales van a visitarle a su casa para convertirlo en "a good holy pious and God-fearing Roman Catholic" (D 170).

La larga conversación que mantienen, de entrada, muestra un desconocimiento total y absoluto de todo lo relativo a su religión, mención especial para la discusión acerca de los lemas de los papas que, en un ejercicio de erudición, mezclan latín con

inglés de manera absurda aparte de desconocer el hecho de que, según Terence Brown en sus notas sobre *Dubliners*, los papas no toman lemas para sí mismos.¹⁰ Curiosamente, en un momento de dicha conversación, uno de los amigos, M'Coy, riza el rizo de la comicidad confundiendo uno de estos lemas con una ceremonia litúrgica llamada *Tenebrae*, que Terence Brown define como "a ceremony in Holy Week in which all lights in church were extinguished to symbolize both Christ's passion and death and the disciples' desertion, the world left dark" (D 57.302). Esta confusión presenta sin quererlo de nuevo un ritual religioso-simbólico en el que, si antes la vela iluminaba la ascensión del alma, las tinieblas adquieren ahora un protagonismo como símbolo de un mundo oscuro y desesperanzador. De la misma manera, como colofón a la farsa, la renovación de los votos bautismales que propone uno de los amigos, Mr Cunningham, se enmarca en otra ceremonia simbólica en la que las velas encendidas en las manos de los creyentes juegan un papel central para alejarles de Satán, de todo pecado y todo mal.

Sin embargo, el carácter escéptico-protestante de Mr Kernan ante la Iglesia católica y sus prácticas litúrgicas le llevan a rechazar en varias ocasiones el uso de velas, como Terence Brown apunta, "for their suggestion of papist superstition and sacerdotalism" (D 73.304). Esta actitud de rechazar cualquier atisbo de "primitiva superstición católica"—que le lleva aún más allá hacia un, en palabras de Mr Kernan, "magic lantern business" (D 171), o creencia católica en apariciones divinas provocadas, según los escépticos, por imágenes proyectadas con una linterna—le exime de ser partícipe plenamente de cualquier sinsentido simbólico-religioso (ver Brown, D 74.304). Dejando a un lado el contexto de la Iglesia como institución deficiente, la importancia de este juego de conceptos, luz y tinieblas, vida y muerte, reciclados y transformados por el genio creador de Joyce adquirirá en el último relato, "The Dead," una trascendencia y un sentido vital y espiritual que el púlpito no es capaz de aportar.

La idea de Chevalier de la luz y las sombras como dualidad necesaria conecta con el simbolismo del cirio en Joyce de un modo estrictamente no eclesiástico (ver DS 215). Según Chevalier, dicho símbolo relaciona espíritu y materia, luz y cera, cera que se funde por la mecha y participa en el fuego.¹¹ De esta manera, el derretir de la cera constituiría un proceso de transformación de la materia de estado sólido a líquido hasta la extinción de la llama del cirio. He aquí donde el derretir de los relojes de Dalí en *Persistencia de la memoria* (1931) adquiere un nuevo sentido temporal que transforma la burla en símbolo, y que afecta al propio ciclo vital del ser vivo, su progresiva transformación material que desemboca en la muerte. "The Dead" reflexiona más que ningún otro relato acerca de esto, y no sólo es distinto al resto de las historias que componen *Dubliners* en extensión y fecha de composición, sino también lo es en dimensión y trascendencia. Joyce aplica este cambio de actitud a la dualidad vida y muerte, presentes en la imagen del viejo recepcionista que lleva en la mano una vela que ilumina en la oscuridad el camino ascendente de Gabriel y Gretta hacia la habitación del hotel y que se consume paulatinamente. Es en este

momento cuando el juego de palabras inicial de este ensayo se ve mejor reflejado, en la fusión de la vida de la pareja y la luz de la vela que muestra la dirección que desemboca en el culmen de la pasión de Gabriel (*lightfe*), y donde la oscuridad envuelve y amenaza esta dicha porque éste no entiende el valor premonitorio de la funesta revelación que simboliza la imagen de Gretta sobre la escalera en casa de las Morkan, envuelta en las sombras (*deathrknness*).

Esta dualidad de vida y muerte, sugerida por la imagen de la luz y la cera que se derrite, no es algo de lo que el "triunfador" Gabriel Conroy sea consciente en un principio. Es más, a lo largo del relato el protagonista mantiene una distante relación con la luz en varios momentos: uno de ellos tiene lugar cuando Mary Jane, su prima, toca el piano en el salón durante la celebración del baile anual de las tías de éste. El reflejo de la lámpara del techo con el suelo encerado le impide seguir la música y sus ojos vagan por la pared donde observa un cuadro con la escena del balcón de *Romeo y Julieta*, revelador de la historia imposible que vendrá después entre su esposa y Michael Furey, un amor de su juventud fallecido muy joven: "Gabriel's eyes, irritated by the floor, which glittered with beeswax under the heavy chandelier, wandered to the wall above the piano" (D 186). Por otra parte, después de la celebración, Gabriel observa extrañado en la sombra cómo su mujer se ha quedado absolutamente paralizada en medio de la escalera, y también en la sombra, escuchando una música que le transporta a otro momento en otro tiempo. Joyce pone de manifiesto la existencia del símbolo en su prosa a través de los pensamientos de Gabriel, que establece, según Peake, el símbolo central de "The Dead" de la "música distante" y, a la vez, sugiere el inicio de la excitación pasional del protagonista por su mujer:

He stood still in the gloom of the hall, trying to catch the air that the voice was singing and gazing up at his wife. There was grace and mystery in her attitude as if she were a symbol of something. He asked himself what is a woman standing on the stairs in the shadow, listening to distant music, a symbol of. If he were a painter he would paint her in that attitude. Her blue felt hat would show off the bronze of her hair against the darkness and the dark panels of her skirt would show off the light ones. *Distant Music* he would call the picture if he were a painter. (D 211)

Peake sugiere que las palabras "distant music," repetidas más adelante cuando la pareja se dirige al hotel tras la fiesta (D 215), resultan irónicas en tanto que el significado es distinto para ambos. Para Gretta, "música distante" se asocia con Michael Furey, el dolor, el frío y la muerte, mientras que, para Gabriel, significa fuego, momentos de éxtasis y contacto físico (ver Peake 46-47). Cuando termina la música, la actitud de gracia y misterio de Gretta, como la denomina Gabriel en la cita anterior, revela que en ella ha sido insuflado un profundo e intenso sentimiento que se manifiesta por el "colour on her cheeks and that her eyes were shining" (D 213). Es aquí donde chocan dos tipos de luces: la espiritual de Gretta, y la del fuego pasional de Gabriel, quien después de la cena, triunfador y ardiendo de pasión, pretende celebrar con su esposa algo que ésta no siente ni espiritual ni carnalmente.

Cuando llegan al hotel tras la celebración, el viejo recepcionista enciende una vela para guiar a la pareja a su habitación, y los tres suben con sus pies "falling in soft thuds on the thickly carpeted stairs" (D 216). Ese "in soft thuds" que parece paradójico esconde una bipolaridad desplegada algunas líneas más abajo, cuando lo único que oye y percibe intensamente Gabriel en el silencio es "the falling of the molten wax into the tray and the thumping of his own heart against his ribs" (D 217). La cera cae licuada adelantando un inevitable proceso de transformación vital del que Gabriel forma parte como ser vivo, pero del que todavía está al margen, inmerso en sus emociones y deseos más íntimos.

En "The Dead," más que nunca las pasiones se ceban con ambos. Pero en el caso de Gabriel sus pasiones más carnales no son correspondidas por su mujer, y éste se quema por completo, sufriendo un proceso de transformación de la pasión: de un intenso deseo pasa a sentir resquicios ardiendo de ira ("A dull anger began to gather again at the back of his mind and the dull fires of his lust began to glow angrily in his veins" D 220). Finalmente, la vergüenza arde en su frente y Gabriel le da la espalda a la luz para que su mujer no se dé cuenta ("Instinctively he turned his back more to the light lest she might see the shame that burned upon his forehead" D 221). Los planes iniciales que Gabriel tenía en mente le humanizan carnalmente después del decoro de su brindis, pero ese fuego interior se va transformando progresivamente y acaba por apagarse ante la dimensión del profundo sentimiento de Gretta. Su rechazo a la irregular luz eléctrica y a la vela del recepcionista, a la cual Gabriel llama "that handsome article" con el orgullo y el desprecio del triunfador, deja a la habitación con la luz de la calle como única posible, una "ghostly light" premonitrice de la revelación que vendrá a continuación por parte de su esposa:

—We don't want any light. We have light enough from the street. And I say, he added, pointing to the candle, you might remove that handsome article, like a good man.

The porter took up his candle again, but slowly for he was surprised by such a novel idea. (D 217)

Esa "ghostly light from the street lamp" (D 217) que, procedente de la calle aparece en la habitación en forma de largo rayo de luz desde una ventana hasta la puerta, adelanta el momento en que Gabriel es informado por su esposa del profundo sentimiento de ésta y se da cuenta de que todos acabaremos por convertirnos en sombras, la anagnórisis de nuestra "wayward and flickering existence" (D 224), como "wayward and flickering" es también la llama de la "guttering candle" (D 217) que el viejo recepcionista retira de la habitación.¹² La "luz fantasmal" conecta el recuerdo de Michael Furey a Gretta, en términos estructuralistas, de un modo *cibernético*, es decir, el concepto de amor, muerte y vida que Furey plantea sugiere que la vida no acaba con la muerte sino que se renueva y transmigra a otros cuerpos, a otras experiencias, a través del recuerdo puro.¹³

En los últimos párrafos de "The Dead," Gabriel es finalmente consciente de la caprichosa y vacilante existencia de los muertos, y de los vivos, que, como él, se transforman progresivamente en sombras. En la oscuridad parcial Gabriel imagina formas, como el muchacho de "The Sisters" hacía imaginando la cara gris del parálítico en su habitación, y su alma comienza a aproximarse al reino de los muertos. Su ser se desvanece hacia un mundo gris e impalpable, al igual que el sólido mundo de los vivos que alguna vez fue habitado por estas formas y que ahora se disuelve y mengua, como la cera de la vela, como la nieve que cae débilmente y se derrite:

The tears gathered more thickly in his eyes and in the partial darkness he imagined he saw the form of a young man standing under a dripping tree. Other forms were near. His soul had approached that region where dwell the vast hosts of the dead. He was conscious of, but could not apprehend, their wayward and flickering existence. His own identity was fading out into a grey impalpable world: the solid world itself which these dead had one time reared and lived in was dissolving and dwindling. (D 224-225)

Si *Dubliners* hubiera tenido a "Grace" como colofón tal y como era idea original de Joyce, el mensaje final nos remitiría al principio: una ciudad sometida por la religión y la tradición en la que muerte y bautismo se confirmarían bajo la luz de las velas litúrgicas. "The Dead" va más allá y expande el significado de las luces y las sombras. Desde la del reverendo James Flynn en la primera historia hasta la de la tía Julia en la última, *Dubliners* está habitado por caras grises que se aproximan al reino de las tinieblas.¹⁴ Sin embargo, de igual manera que la cera derretida se solidifica y puede volver a fundirse, el color *gris* introduce un signo que Joyce toma, como también toma otros elementos teológicos católicos, para sembrar la ambigüedad, para hacernos pensar que a lo mejor hay algo más allá, que el gris es tristeza y melancolía, pero también simboliza la resurrección de los muertos y es el primer color que el recién nacido percibe y retiene en su esfera cromática.¹⁵ Como el recuerdo de Michael Furey en Gretta, tal vez nada desaparezca, ni tan siquiera el fuego de las pasiones que, encendiéndose, se transforma y se apaga.

Notas

¹ Ésta y el resto de traducciones corresponden exclusivamente al autor de este ensayo. La cita es de *Selected Letters of James Joyce*, ed. Richard Ellmann (New York: The Viking Press, 1975) 83, citada en Karen Lawrence, "Dublin Voices," *The Odyssey of Style in Ulysses* (Princeton: Princeton UP, 1981) 16. En la carta a Richards, Joyce quería con *Dubliners* "to write a chapter of the moral history of my country and I chose Dublin for the scene because that city seemed to me the centre of paralysis. . . . I have written it for the most part in a style of scrupulous meanness and with the conviction that he is a very bold man who dares to alter in the presentment, still more to deform, whatever he has seen and heard" (*Selected Letters* 83). Posteriores referencias a *Selected Letters* irán abreviadas como *SL* más el número de página. De igual modo, posteriores referencias a la obra de Lawrence irán abreviadas como *OS* más el número de página.

² Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos* (Barcelona: Editorial Herder, 1988) 11. Posteriores referencias a la obra de Chevalier irán abreviadas como *DS* más el número de página.

³ Federico Torralba sugiere, en su capítulo sobre Pintura del libro *Historia del Arte Hispánico. El siglo XX*, C. Sambricio, F. Portela, F. Torralba (Madrid: Editorial Alhambra, 1980), acerca de la interpretación que H. F. Rey (*Dalí dans son labyrinthe* [París, 1974]) hace del tiempo en el cuadro como "maleable y transformable a gusto. Tiempo no domado, sino puesto en irrisión, ridículamente semejante al camembert. . . . Si el tiempo puede tomar la forma que se quiere, no es inquietante. . . ." que "a pesar de ello, entreveo como una trágica soledad y crispación en el tono general del cuadro" (267), aclarando la ambivalencia interpretativa de la obra.

⁴ James Joyce, *Dubliners*, ed. Terence Brown (London: Penguin, 1992) 217. Todas las citas posteriores al texto de Joyce corresponden a esta edición y van citadas como *D* más el número de página.

⁵ M. H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms* (Harcourt Brace College Publishers, 1993) 208.

⁶ *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, eds. Alex Preminger and T.V.F. Brogan (Princeton: Princeton UP, 1993) 1252.

⁷ C. H. Peake, *James Joyce: The Citizen and the Artist* (Stanford: Stanford UP, 1977) 156. Posteriores referencias a la obra de Peake irán abreviadas como *JICA* seguidas del número de página.

⁸ En relación a la teoría del uso del símbolo en Joyce que Peake expone, éste conecta con Irene Hendry, quien va más allá, sugiriendo que la concepción joyceana del símbolo "approximates to that of the medieval Church: "a symbol has a specific function to perform in a given situation, and, when that function has been performed, nothing prevents the use of the symbol again in a totally different context" ("Joyce's Epiphanies," *Sewanee Review* LIV [1946]: 449-67).

⁹ Ver Peake 41.

¹⁰ "Lux upon Lux. Clearly absurd as a motto combining as it does Latin and English. What is more the popes do not in fact take mottoes for themselves, as this conversation suggests." (*D* 55.301). Posteriores referencias a las notas de Terence Brown corresponden a la edición de *Dubliners* anteriormente reseñada e irán abreviadas *D* más el número de nota seguido del número de página.

¹¹ "El cirio simboliza la luz. La mecha hace fundir la cera, y así la cera participa en el fuego: de ahí la relación con el espíritu y la materia. . . . El simbolismo de la luz ha desempeñado siempre un papel importante en el pensamiento cristiano" (*DS* 305).

¹² Ver *Ulysses* 1.10 (James Joyce, *Ulysses* [New York: Vintage, 1961]). Dedalus recuerda la desagradable muerte de su madre en diversos momentos del capítulo. En uno de sus pensamientos, el joven recuerda la "luz fantasmal" de una "vela fantasmal" sobre la cara de su espectral madre que anuncia la llegada de la muerte atormentando a Dedalus en sueños: "Her glazing eyes, staring out of death, to shake and bend my soul. On me alone. The ghostcandle to light her agony. Ghostly light on the tortured face."

¹³ Ver Robert Scholes, "Ulysses: A Structuralist Perspective," en *Fifty Years: Ulysses*, ed. Thomas F. Staley (Indiana: Indiana UP, 1974) 164. Robert Scholes propone aquí un acercamiento a Joyce desde un punto de vista estructural manejando conceptos opuestos de Bateson como *bioenergetics*, "units bounded at the cell membrane, or at the skin; or of units composed of conspecific individuals. These boundaries are then the frontiers at which measurements can be made to determine the additive-subtractive budget of energy for a given unit," y *ecology of ideas*, que "deals with the budgeting of pathways and probability. The resulting budgets are fractionating (not subtractive). The boundaries must enclose, not cut, the relevant pathways" (*Steps to an Ecology of Mind* [New York: Ballantine Books, 1972]) 437. Scholes aplica esta teoría a Joyce: "It is clear to me that Joyce is one of the few writers

of his time, perhaps the only one, who arrived at a concept of fiction which is cybernetic rather than bioenergetic. As his career developed, he accepted less and less willingly the notion of characters bounded by their own skin, and of actions which take place at one location in space-time, and then are lost forever." (164)

¹⁴ Considérense, por ejemplo, *D* 3, 179 y 224.

¹⁵ En *DS* 540 encontramos para "Gris":

(1) El color gris, hecho en partes iguales de negro y de blanco, designaría en la simbología cristiana, según F. Portal, . . . la resurrección de los muertos. Los artistas de la edad media, añade este autor, dan a Cristo un manto gris, cuando preside el juicio final. (2) La grisalla de ciertos tiempos brumosos da impresión de tristeza, languidez, melancolía y aburrimiento. Es lo que llamamos un tiempo gris. (Llamamos gris la pinta de una persona para referirnos a su carácter o a su aspecto apagado). (3) En la genética de los colores, el gris es al parecer el primero que se percibe y permanece para el hombre, en el centro de su esfera cromática. El recién nacido vive en el gris.