

**SOBRE LA
ESCRITURA**

JAMES JOYCE

FEDERICO SABATINI, ED.

«Todavía estamos aprendiendo a ser contemporáneos de Joyce», dice Richard Ellman al principio de su monumental biografía sobre el autor. Y así es: las lecciones de Joyce, la revolución que supuso su obra, están hoy plenamente vigentes y su influencia sigue viva en los escritores actuales.

Sobre la escritura ofrece una visión completa y accesible del pensamiento literario y artístico, sus reflexiones sobre el proceso creativo, las técnicas de la narración, el mercado editorial, el papel del escritor y observaciones muy agudas sobre las críticas a su propia obra y la de los escritores que leía. Y lo hace en directo, a través de su propia voz, en una magnífica selección de citas de Federico Sabatini, profesor de la Universidad de Turín, responsable asimismo de la introducción, y con una exquisita traducción de Pablo Sauras.

Un libro lleno de perlas literarias para escritores, para estudiosos y para los apasionados de la literatura y la escritura. Y un buen complemento ensayístico de las obras narrativas de un gran clásico del siglo XIX.

Prólogo

Como ha observado hace poco el crítico Derek Attridge, Richard Ellmann comienza su monumental biografía del autor irlandés afirmando que «todavía estamos aprendiendo a ser los contemporáneos de Joyce»^[1]. El libro se publicó dieciocho años después de la muerte del escritor, en una época en que su lenguaje era objeto de un intenso estudio en todos los campos de la crítica literaria, que empezaba a enfrentarse a una obra caracterizada por un experimentalismo narrativo y estilístico sin precedentes. Es significativo que, en la segunda edición de la biografía (publicada cuarenta y un años después, en 1982), Ellmann mantuviese la afirmación anterior, indicando así la pervivencia de su legado. Hoy, transcurridos ya muchos decenios, «Joyce nos sigue pareciendo —señala Attridge— un contemporáneo que no hemos llegado a asimilar del todo»^[2]. Esto se explica no solo por el reto interpretativo que plantea un libro como *Finnegans Wake*, cuyos significados exigen continuamente nuevos análisis y métodos críticos, sino también por la enorme lección literaria que ofrecen sus primeras obras, de índole menos experimental. Joyce cuestiona nuestra idea de la conciencia y de la condición humana «recreando» sentimientos que parecen universales e intemporales, y que sin embargo están impregnados de historia. Su literatura está profundamente enraizada en la experiencia humana y a la vez alejada de ella; no pretende describir ni represen-

tar, sino más bien «recrear la vida a partir de la vida», y lo hace a través de una voz narrativa cada vez más objetiva, o atribuyendo múltiples voces a una sola conciencia.

En Joyce reconocemos, pues, a un escritor actual, cuya obra les habla a nuestras vidas contemporáneas y además nos revela la importancia decisiva de la precisión verbal y, en general, del lenguaje. El autor lo estudia hasta en sus partículas más pequeñas: las unidades fonéticas y las raíces etimológicas de las palabras. Estas peculiaridades de su estilo han suscitado una ingente bibliografía crítica, un inagotable trabajo interpretativo^[3] que se manifiesta no solo en el gran número de monografías que aparecen cada año sobre su obra, sino también en los estimulantes simposios y demás actos «joyceanos» que se celebran sin cesar en todo el mundo.

El legado de Joyce se percibe, además, en los escritores que han rendido homenaje de un modo u otro al escritor irlandés, o reconocido su influencia en el aspecto estilístico y, más a menudo, en el temático. Entre ellos quiero destacar el caso notable y curioso del autor de ciencia ficción Philip K. Dick. En 1969 se le preguntó en una entrevista qué consejo le daría a un joven escritor de ese género sobre cómo construir los personajes y escribir diálogos realistas y eficaces. Su respuesta fue tan sencilla como interesante: un joven escritor «tiene que leer» a los maestros del pasado; su talento tiene que alimentarse de las palabras y el ejemplo de quienes han triunfado en la verdadera literatura y demostrado (y ampliado) las posibilidades de la palabra escrita. Dick cita a varios escritores, y termina diciendo que es obligado leer «a fondo toda la obra de James Joyce, desde sus primeros relatos hasta *Finnegans Wake*»^[4]: una afirmación bastante sorprendente, porque viene de un autor que apenas parece tener nada en común con Joyce. Es, además, revelador que éste ocupe un lugar destacado entre los escritores que Dick considera sus maestros. De

hecho, leyendo los escritos autobiográficos de Dick, a uno le llama la atención la frecuencia con la que menciona a Joyce, pero también —y lo que es más importante— el hecho de que dos autores tan dispares parezcan compartir algunos rasgos estilísticos, la búsqueda de la verdad literaria y el afán de recrear la realidad de manera vívida. De ahí que el ejemplo de Philip K. Dick sea muy apropiado para presentar este libro, que reúne una serie de citas de Joyce sobre la escritura tomadas de sus obras literarias, así como de sus cartas y ensayos.

Este libro pretende ofrecer una panorámica de sus reflexiones en torno al arte y la literatura, y brindar a los lectores una introducción a sus obras capitales mostrándoles sus opiniones más personales sobre la escritura y la figura del escritor. Lo que Dick alaba de Joyce es la capacidad para forjar una literatura vigorosa que indaga en lo más hondo del ser y del pensamiento humano incluso cuando se instala en el dominio de lo imaginario y cobra un carácter fantástico. Por lo demás, las citas recogidas en el libro ponen de manifiesto su convicción, compartida por Dick, de que, para aprender a escribir, es necesario aprender a leer. Ésta es la enseñanza más valiosa que un escritor joven (pero también un crítico joven, y hasta un lector corriente) recibe de Joyce. El escritor irlandés, uno de los autores experimentales más notables del período vanguardista [anglosajón], es célebre sobre todo por el aparente hermetismo de sus últimas obras (*Ulises* y *Finnegans Wake*) y por haber desarrollado un lenguaje propio que desdeña las reglas gramaticales, el orden sintáctico y la puntuación, y crea palabras nuevas combinando diferentes unidades etimológicas y semánticas en construcciones que encierran infinitos significados.

La primera parte del libro reúne las frases más certeras de Joyce en torno a la obra de arte: sus peculiaridades y fines, y su relación con la fantasía y la realidad. Ofrece, además, varias reflexiones sobre la naturaleza del lenguaje y

del estilo, y concluye con un capítulo dedicado al proceso de la escritura: las dificultades a las que se enfrenta el escritor en la creación de su obra, y las múltiples etapas que ha de atravesar, desde el momento de la inspiración hasta que la ve publicada.

La segunda parte del libro, centrada en la figura del «artista/escritor», recoge una serie de pasajes sobre la naturaleza de la inspiración y la imaginación, las cualidades que ha de poseer el verdadero artista, y su condición ideal de «intermediario» entre la realidad y los sueños (entre el mundo interior y el exterior), así como fragmentos de escritos autobiográficos donde Joyce se describe a sí mismo en cuanto escritor: una perspectiva crítica que complementa las ideas expresadas por el autor en sus obras propiamente literarias. Por último, el lector encontrará varios comentarios suyos sobre escritores a quienes admira, entre ellos Ibsen, Defoe y Blake.

El primer capítulo de la primera parte («¿Qué es el arte?») reúne varias reflexiones de Joyce sobre la naturaleza del arte. Las citas proceden, como en el resto de los capítulos, de sus novelas, ensayos y escritos autobiográficos. En el caso de las obras narrativas, es importante tener presente que esos pensamientos los expone, en su mayor parte, el personaje de Stephen Dedalus: un joven artista en las dos primeras novelas (*Stephen el héroe* y *Retrato del artista adolescente*), que describen minuciosamente su formación; un hombre maduro y desencantado en *Ulises*. Aunque a menudo se le considera el *alter ego* de Joyce, y pese a las muchas afinidades que su vida guarda con la del escritor (la educación jesuítica, la relación conflictiva con la religión y el deseo —que acaba cumpliéndose— de abandonar Irlanda para escapar de las tres «redes» que representan la familia, la religión y la patria), sería un error, como señalan casi todos los estudiosos, exagerar la semejanza entre ambos.

Stephen Dedalus no deja de ser un personaje literario y, por lo demás, Joyce lo presenta [en las dos primeras novelas] como un «artista adolescente», todavía inmaduro, apegado a una idea ingenua del arte como inspiración pura, e imbuido de una estética romántico-decadente que le impide recrear verdaderamente la realidad. *Retrato del artista adolescente* es más revelador en este aspecto que *Stephen el héroe*^[5], al describir la personalidad de Dedalus con cierto distanciamiento irónico. La novela relata su vida desde la niñez hasta el momento en que descubre sus inclinaciones artísticas y decide marcharse de Irlanda. Al mismo tiempo su lenguaje va madurando: desde las dificultades expresivas del niño hasta el discurso complejo y prolijo que traduce el pensamiento del adulto. Por otro lado, y como ha observado la crítica Carla Vaglio Marengo^[6], los cinco capítulos del libro oscilan entre dos polos emocionales: si cada capítulo termina describiendo el sentimiento extático que experimenta Stephen al alcanzar una profunda lucidez respecto a sí mismo, al comienzo del siguiente predomina un tono sombrío y desolado. Esta alternancia *pathos/bathos*, ilusión/desilusión, entusiasmo/apatía trasluce la actitud irónica de Joyce hacia su personaje: el fervor del artista se ve ridiculizado una y otra vez. Con todo, ciertas ideas de Stephen Dedalus corresponden a la estética y la poética de Joyce, por más que éste haga un uso totalmente distinto de ellas en *Retrato del artista adolescente* y sus obras posteriores.

La primera parte de este libro combina, por tanto, los pensamientos de Joyce con los de Stephen en una perspectiva más amplia, que vincula al artista joven con el maduro. El primer capítulo se ocupa principalmente de la relación entre el arte y la vida, cuestión decisiva e insoslayable para Joyce. El arte no es, según leemos al principio, un «modo de huir de la vida»; no tiene nada que ver con la idea romántica de un mundo ajeno al nuestro, sino que

«surge» de la vida misma, de la que es «expresión suprema». Debe enfrentarse a la verdad y plasmar las múltiples vidas que vivimos a la vez, aun las más ocultas. De ahí que no exista una sola forma de arte, sino muchas; «tantas como formas de vida». Dicho de otro modo: el arte no ha de imitar la vida, sino *recrearla*, por lo que no puede haber un único modo de crear «buen arte». Por lo demás, el artista ha de encontrar el equivalente artístico de cada una de las vidas que vivimos, y recurrir a la deformación, pues la existencia está «deformada»: vamos cambiando según diversos factores, y nuestra conciencia absorbe múltiples estímulos que también varían, en una relación de interferencia recíproca. Estos fenómenos deben captarse con palabras, «en una pieza musical o en un cuadro», para lograr una obra de valor universal e intemporal, que trate «las esperanzas, los deseos y los odios imperecederos de los humanos». Al mismo tiempo, la «deformación moderna» necesita expresarse con extremada precisión verbal, lo que lleva a Joyce a relacionar la literatura con las matemáticas en uno de sus primeros ensayos (si bien encontramos referencias a la ciencia a lo largo de su obra): por un lado, las matemáticas alimentan la imaginación, y, por otro, la literatura debe poseer «la pureza y la regularidad de las matemáticas». Aquí entran en juego los conceptos de belleza y verdad, cuyo equilibrio recíproco logra el artista combinando las facultades «selectiva» y «reproductiva»: el resultado es una recreación de la naturaleza, y no «una copia ni una imitación» (para utilizar las palabras de Stephen). Estas ideas sobre el arte conducen a una reflexión sobre el «instante de emoción» que se encuentra, según Joyce, en el núcleo de la inspiración artística: lo describe, citando a P. B. Shelley, como un «instante misterioso», semejante a «un ascua que se extingue» y a lo que Luigi Galvani llama «el encantamiento del corazón».

El concepto estético de «instante de emoción» o «instante epifánico» aparece explicado con mayor precisión en el segundo capítulo del libro («Estética y epifanía»). La epi-

fanía ocupa un lugar central en la poética de Joyce, quien la define como una «súbita manifestación espiritual» que el escritor ha de registrar «meticulosamente». Es un instante de extraordinaria clarividencia, que permite acceder a un significado profundo, y que se prolonga paradójicamente en la conciencia: contiene el pasado, el presente y el futuro, y el sujeto, al experimentarlo, se sume en un estado de autoconciencia que impulsa la creación artística.

Pero las epifanías son «momentos extraordinariamente frágiles y huidizos», que remiten a un estado espiritual fugaz e inefable. En *Retrato del artista adolescente*, Stephen Dedalus, entusiasmado, se propone reunir las suyas en un libro; sin embargo, en *Ulises*, esos mismos momentos son motivo de desencanto: los recuerda con amargura, «escritos en verdes hojas ovales, profundamente profundos, copias que habrían de ser enviadas si murieras a todas las grandes bibliotecas del mundo, incluida la de Alejandría». El cambio de actitud de Stephen refleja, hasta cierto punto, la idea joyceana de epifanía: instante frágil y por tanto muy difícil de atrapar para el escritor; demasiado «inmaterial» o intangible para ser descrito cabalmente con palabras (corrientes). De ahí que su recreación literaria sea necesariamente provisional, sujeta a continuos cambios, y nunca logre del todo su propósito. El método evolutivo de Joyce recurre cada vez más a la experimentación lingüística: es necesario «epifanizar» el lenguaje mismo (como en *Finnegans Wake*) para recrear fielmente la vida, con todas sus contradicciones y ambigüedades.

Los fragmentos recogidos en el tercer capítulo, que lleva por título «El proceso de la escritura», nos muestran las múltiples etapas que atraviesa el escritor en la creación de su obra y el arduo trabajo que ésta le supone. Ya en 1905 habla Joyce de «la energía y la paciencia extraordinarias» del escritor: escribir una novela (larga) requiere un «esfuerzo continuo». La búsqueda de la precisión extrema hace de la escritura una tarea agotadora, pues le obliga a uno a pro-

ceder «no palabra por palabra, sino letra por letra». Por lo demás, el escritor moderno ha de ser un «aventurero», dispuesto a «correr cualquier riesgo» en su trabajo creativo. Y lo que escribe importa menos que cómo lo escribe: la forma es inseparable del contenido, ya que el contenido lleva siempre aparejada su propia forma o estilo, y a la inversa^[7]. La mejor exposición de esta idea la hallamos en una famosa cita de Joyce (tomada de una carta a Carlo Linati) a propósito de la estructura de *Ulises*: en esta novela «cada episodio crea su propia técnica». Los textos elegidos para este capítulo ponen de relieve el método de Joyce, su interés por los detalles más ínfimos de su pasado (sobre los que llega a consultar a sus parientes, como observamos en las cartas) y por las (aparentes) trivialidades de la vida cotidiana, que el artista registra minuciosamente, siguiendo sus impulsos intelectuales y sensoriales, como el hombre «que tocaba al mismo tiempo varios instrumentos con distintas partes del cuerpo». Escribir también entraña leer, releer y reescribir, en un esfuerzo continuo que puede llegar a ser penoso. A Joyce le interesan mucho todas las etapas del proceso, incluidas las últimas (que vienen una vez que ha «terminado de terminar» el libro): la lectura de pruebas y la relación con los editores.

El capítulo concluye con varios pasajes evocadores extraídos de *Retrato del artista adolescente* y *Stephen el héroe*, así como con una metáfora muy elocuente que utiliza para describir *Finnegans Wake*: esta novela experimental es, para el autor, como «una montaña que voy perforando desde todos los ángulos, pero sin saber lo que encontraré». La frase es extraordinariamente significativa, pues define a la perfección cómo concibe Joyce el proceso de la escritura: escribir es «buscar una salida» siguiendo caminos que se multiplican continuamente en todas las direcciones.

Esta imagen enlaza con el contenido del siguiente capítulo, dedicado a los estilos literarios. Como ya hemos señalado antes, en el caso de Joyce hay que hablar de estilos

en plural, pues cada obra suya tiene su propio sello estilístico, y a veces más de uno. Tras la «minuciosa sobriedad» de *Dublineses*, los experimentos verbales de *Retrato del artista adolescente*, y la «tosca originalidad» propugnada por Stephen Dedalus, Joyce llega a las «variaciones estilísticas» de *Ulises*, que son la única manera de «condensar todos esos vagabundeos en el espacio de un día, y amoldarlos a la forma de ese día» (los vagabundeos físicos y mentales de Leopold Bloom por la ciudad de Dublín, que se desarrollan el 16 de junio de 1904). Tales variaciones son fundamentales para subrayar la multiplicidad de puntos de vista que recoge la novela (rasgo este que encontramos en las demás obras de Joyce). La importancia decisiva de esta técnica en la poética joyceana explica por qué al escritor irlandés no le gustaba demasiado, como dice en una carta, la novela epistolar, género «sugestivo», que tiene sin embargo «el inconveniente de que solo permite mirar desde un ángulo». Por el contrario, los procedimientos de Joyce son «diversos», pues «varían según la hora del día, el órgano del cuerpo, el episodio [del libro]». La vida es, en efecto, «un problema peliagudo», y a la inteligencia moderna le interesan ante todo «las sutilezas, las ambigüedades y las complejidades subterráneas que dominan al hombre corriente y conforman su vida».

Al final del capítulo figura un célebre fragmento de *Retrato del artista adolescente* donde Joyce desarrolla su concepción inicial del realismo, basada en la impersonalidad del narrador. Fijándose en el modelo del naturalismo francés (y especialmente en Flaubert), observa cómo la identidad del artista «se diluye en la narración, fluyendo alrededor de los personajes y de la acción como las olas de un mar vital» y «se sutiliza hasta desvanecerse de la existencia», volviéndose «impersonal». Al artista se le compara finalmente con «el Dios de la creación», que «permanece dentro o detrás o más allá o por encima de su obra, invisible, indiferente, limándose las uñas».

Las dos últimas citas del capítulo, procedentes de la correspondencia de Joyce, se refieren a *Finnegans Wake* y al estilo y los procedimientos que adoptó al final de su carrera. La primera describe la estructura de la obra, que habría podido escribir «de una manera convencional», siguiendo «un simple esquema cronológico», ya que «todo novelista conoce la receta»; sin embargo, se propuso contar la historia de una familia «de forma original», valiéndose de procedimientos que le permitiesen representar los entresijos del pensamiento y del inconsciente. Para ello intentó «construir múltiples planos narrativos con una sola finalidad estética», y desarrollar una narración continua, reflejo del continuo fluir del tiempo y de la vida psíquica. El libro presenta una estructura circular: «no tiene principio ni fin. Acaba en mitad de una frase y empieza en mitad de la misma frase».

El siguiente capítulo gira en torno a la imaginación y la inspiración, y ofrece algunas de las reflexiones más interesantes de Joyce sobre la relación entre las dos. En cierto momento de su vida, se lamenta de que su imaginación es tan «débil» que todas las cosas sobre las que iba a escribir «se han convertido en imágenes inaprensibles». Otros textos describen igualmente esta fragilidad que caracteriza el proceso imaginativo en que se funda la inspiración. En uno de sus ensayos atribuye a la imaginación «la cualidad de un fluido», que obliga a «sujetarla con fuerza»; y, en *Retrato del artista adolescente*, la relaciona con los «signos líquidos del habla», que fluyen en el cerebro del artista «como una nube de vapor, o como aguas que se derramaran en círculos por el espacio». Al carácter evanescente de la imaginación se opone, por tanto, la necesidad de concretarla, de darle una forma precisa mediante la inspiración y la creación estéticas. Por lo demás, Joyce afirma, parafraseando al filósofo italiano Giambattista Vico, que «la imaginación es memoria», puesto que las dos entrañan facultades cognitivas similares y la capacidad para visualizar algo «inaprensible». Resulta aquí muy esclarecedor un pasaje de *Retrato*

del artista adolescente donde se habla del «útero virginal de la imaginación», en el que «la palabra se hizo carne»: una figura que enlaza con la imagen religiosa/blasfema del artista como «Dios de la creación», y subraya la oposición entre lo concreto y lo abstracto. Más sugestivo aún es el símil del mismo género que encontramos en una carta de Joyce a su mujer, donde describe su libro como una «criatura que he llevado durante años en el útero de la imaginación», del mismo modo que ella llevó en el útero a los niños que ama. Y así como la mujer alimenta directamente al feto, así también el escritor ha ido alimentando el libro «día a día» con el pensamiento y la memoria. Joyce vuelve así a poner de relieve el vínculo íntimo que existe entre la memoria y la imaginación. El capítulo se cierra con un fragmento de una carta de 1932, un escrito conmovedor en el que Joyce cuenta una anécdota reveladora de la socarronería de su padre, quien le inspiró, según confiesa, «cientos de páginas e infinidad de personajes», lo que vuelve a indicar la continua interacción entre la memoria y la inspiración, entre la realidad y la ficción.

La(s) lengua(s) y la conflictiva relación de Joyce con sus editores son los ejes temáticos de los dos últimos capítulos de la primera parte. El primero, que trata enteramente de la importancia de las palabras para el escritor, comienza con un fragmento de *Ulises* donde se lee que «toda palabra es extraordinariamente profunda»: una frase aparentemente que revela la idea joyceana del lenguaje. Como ya señalamos arriba, cada palabra y cada letra poseen su propio valor y pueden llegar a cobrar significados múltiples e inesperados. De ahí que Joyce dedique tanta atención a la «historia de las palabras», que refleja la «historia de los hombres»: los cambios lingüísticos traducen los cambios históricos, y a la inversa. Alaba, por lo demás, las «expresiones concisas» que ofrece el latín, y hace hincapié en la necesidad de manejar debidamente la sintaxis: la importancia decisiva del lenguaje obliga a tratarlo con respeto, buscan-

do la «precisión» y la «expresión correcta», regida por «normas nítidas». El «estudio de la(s) lengua(s)» y la literatura del pasado es, por tanto, fundamental para el escritor. Stephen Dedalus leía detenidamente el diccionario etimológico y buscaba en todas partes, como debe hacer un escritor, los «vocablos prodigiosos», encontrándolos «al azar en las tiendas, en los anuncios, en boca de las gentes que caminaban cansadas». Conocer a fondo el lenguaje, dominarlo, es condición indispensable para experimentar con él y trastocar sus elementos, como hizo Joyce en *Finnegans Wake*. En ésta, su última novela, «puso a dormir» el lenguaje corriente: «al escribir sobre la noche, realmente no podía, sentí que no podía utilizar las palabras conservando sus correspondencias habituales; así era imposible expresar cómo son las cosas de noche, en las diferentes etapas: consciencia, semiconsciencia, inconsciencia». El capítulo final de la primera parte se centra en el combate entre Joyce y sus editores y las dificultades que tuvo el escritor irlandés para publicar sus libros. Según él, si un escritor cree en su obra, debe insistir en publicarla; puede «hacer concesiones», pero no hasta el punto de «mutilarla» por motivos comerciales. Por lo demás, y como indican otros fragmentos recogidos en este capítulo, el escritor ha de tener muy presentes los aspectos en apariencia triviales del proceso de la escritura, como la puntuación y las erratas, y meditar bien el título de su obra.

La segunda parte del libro se centra en la figura del artista. El primer capítulo, titulado «Retrato joyceano del artista/escritor», da cuenta de las cualidades que Joyce atribuye al «verdadero artista». Éste posee un talento natural, que sin embargo ha de desarrollar y alimentar mediante un esfuerzo continuo. Joyce utiliza, al hablar de sí mismo, la metáfora del leopardo, que «no puede cambiar de manchas»^[8]. De este modo expresa su convicción de que la ne-

cesidad de ser artista es innata, no se puede crear; nadie puede obligarse a sí mismo a serlo. «El poeta nace, no se hace», afirma a pesar de las enormes dificultades a las que se enfrentó como escritor. Por otro lado, el poeta ha de trabajar con ahínco en su obra, que, al contrario que su naturaleza artística, no le viene dada: «el poema se hace, no nace». De esta tensión entre talento y esfuerzo surge el artista según Joyce: solo trabajando sin descanso puede llegar a realizar sus inclinaciones y «penetrar en el corazón de las cosas».

Otro texto explica la distinción, especialmente relevante en nuestra época, entre el escritor y el periodista. «El escritor no debería escribir nunca sobre lo extraordinario. Eso es tarea del periodista»: Joyce señala así la diferencia esencial entre la verdadera literatura y la escritura corriente. El auténtico artista no se interesa por los grandes acontecimientos, sino que es capaz de encontrar cualidades singulares y extraordinarias a las cosas más vulgares. No debe desdeñar nada, ya que la mente recibe multitud de impresiones que pueden llegar a cobrar un valor universal, sea cual sea su procedencia. «El propósito del escritor es describir la vida de su tiempo», además de su vida interior: «cada latido, cada estremecimiento, el temblor y el suspiro más leves». Ha de estar muy atento, leer todos y cada uno de los signos que le ofrece el mundo, lo mismo que Stephen Dedalus leía (en *Stephen el héroe*) «todas las tonadas callejeras que veía pegadas en las polvorientas ventanas de las Liberties. Leía los nombres de los caballos de carreras y los precios garabateados con lápiz azul en el exterior de los lóbregos estancos, sus ventanas adornadas con los impúdicos diarios de sucesos». Sin embargo, para lograr esta atención extrema, Joyce aconseja «aislarse». El artista ha de alcanzar una especie de pureza librándose de «las influencias mezquinas de su entorno: el entusiasmo embriagador y la adulación artera y todo cuanto alimenta la vanidad y las ambiciones ruines», pues de otro modo «no puede considerarse un ar-