

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Inglesa II



**RESCOLDOS DEL TIEMPO : UNA EXPLORACIÓN
PLURIDISCIPLINAR DE LA CRISIS DE LA
REPRESENTACIÓN DEL TIEMPO EN CIENCIA Y
NARRATIVA: (ÉNFASIS ESPECIAL EN VIRGINIA
WOOLF Y JAMES JOYCE)**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

Asunción López-Varela Azcárate

Bajo la dirección de la Doctora:

Esther Sánchez-Pardo González

Madrid, 2002

ISBN: 84-669-1937-6



RESCOLDOS DEL TIEMPO

Una Exploración Pluridisciplinar de la Crisis de la
Representación del Tiempo en Ciencia y Narrativa
(Énfasis especial en Virginia Woolf y James Joyce)



TESIS DOCTORAL

Asunción López-Varela Azcárate

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA INGLESA II

Directora: Dra. Esther Sánchez-Pardo González

Madrid 2002

Ante la situación intelectual tan diferenciada y problemática, los individuos reflexivos emprenden la tarea de desarrollar un conjunto flexible de premisas y perspectivas que no reduzcan ni eliminen la complejidad ni la multiplicidad de las realidades humanas, pero que, a pesar de ello, puedan servir también para mediar, integrar y clarificar. El desafío dialéctico que muchos experimentan consiste en desarrollar una visión cultural imbuida de una cierta profundidad o universalidad intrínseca que, aunque sin imponer ningún límite apriori a la gama posible de interpretaciones legítimas, aporte de alguna manera auténtica y fructífera coherencia a partir de la fragmentación presente, y suministre también un terreno fértil de perspectivas y posibilidades insospechadas como base de sustentación para la generación futura. Sin embargo, dada la naturaleza de la actual situación, esa tarea intelectual parece ser ciclópea, pues, cual Ulises, tiene que tensar el enorme arco de opuestos y luego lanzar una flecha a través de una multiplicidad aparentemente imposible de blancos.

Richard Tarnas, *La pasión del pensamiento occidental* (1997:403)

Agradecimientos

Espero no parecer presuntuosa cuando afirmo que una tesis doctoral sobre el problema del tiempo me parecía uno de los proyectos más ambiciosos que nadie pudiera acometer. Sin embargo, quizás por esta razón, la idea me tentaba, porque me temo que nunca he sido demasiado cautelosa.

Los rescoldos de este proyecto han estado en mi mente desde que era estudiante en la Facultad de Ciencias Físicas, pero no me habría atrevido nunca a llevar a cabo esta propuesta multidisciplinar si no hubiese sido avivada por lecturas, que me han proporcionado una constante fuente de inspiración, y por un número de personas que me han animado continuamente, y a los cuales tengo ahora oportunidad de dedicarles unas escuetas líneas.

Estoy muy agradecida a mi amiga y colega Esther Sánchez-Pardo, del Departamento de Filología Inglesa de la Universidad Complutense de Madrid, por sugerir el proyecto y donar su tiempo para leerlo y anotarlo atentamente. Su crítica y sus acertados comentarios me obligaron a mejorar y clarificar mis argumentos.

Tengo una gran deuda también con Félix Martín, Director del Departamento de Filología Inglesa, por ofrecerme consejo, apoyo y la ayuda administrativa que un proyecto como éste ha necesitado

Durante toda la aventura de *Rescaldos del tiempo*, he tenido la suerte de contar con la curiosidad intelectual de mi padre, su sabio consejo y atenta disposición, y de recibir el apoyo incondicional de mi madre, recordándome continuamente que yo era uno de esos seres privilegiados, por haber nacido mujer, y por tanto poseedora de gran tesón, determinación y un fuerte instinto de supervivencia en la sociedad actual, donde tenemos que hacer todo bien, y se espera todo de nosotras.




Debo una mención especial a mi hermana, Isabel, por su invaluable consejo académico y su apoyo, y a mi cuñado, Angel, por ayudarme con problemas técnicos de mi PC.

Finalmente, no encuentro palabras, ni siquiera las más sencillas, para describir adecuadamente la ayuda y colaboración de mi marido, Jim, su paciencia y buen humor en el cuidado de nuestra hija pequeña y de las tareas del hogar, de mi hijo, Andrew, cuyo conocimiento informático alivió la edición de este proyecto, de Mónica, mi hija mayor, cuya ayuda y buena disposición han contribuido a animarme, y en último lugar, aunque sea la primera en mi corazón, mi pequeña Patricia, que ha conocido a su madre trabajando en este proyecto desde que nació en 1995, y que espera ansiosamente a que yo escriba el punto final, para poder dedicarle más tiempo.

Madrid, 31 Diciembre 2001

A mi familia, a quien quiero dedicarle el resto de mi tiempo

ÍNDICE

Prólogo	1
 La base conceptual del tiempo.	9
1. Tiempo, función y semiótica.	10
2. Función, instrumento y causa.	10
3. La instrumentalidad y la evolución humana.	11
4. El tiempo, la vida y la muerte. Una visión no funcional de la evolución humana.	12
5. El pensamiento: función o ficción.	12
6. Un modelo cognitivo discutido sobre una base semántica.	13
7. La comprensión de la experiencia/La experiencia de la comprensión.	14
8. "El vuelo de la mente". Cartografías temporales y espaciales.	15
9. "Orden en el caos" y la forma lingüística.	16
 La Percepción, la memoria, el tiempo y la identidad.	21
1. Nuestro reloj interno.	22
2. El tiempo y el conocimiento.	23
3. Reminiscencias, algoritmos y fractales.	24
4. Modelos de memoria. En busca de los tiempos perdidos.	26
5. Recordando si somos capaces de olvidar.	27
6. Representación: modelos mentales de un mundo temporal.	28
7. La identidad. Nuestro lugar en la narrativa del mundo.	29
8. El tiempo y el inconsciente.	30
 Representaciones del tiempo.	35
1. Los mitos y el tiempo lineal y cíclico.	36
2. El movimiento hacia una concepción racional de tiempo.	38
3. La física del tiempo y la base de los modelos temporales científicos.	40
4. El tiempo y la historia.	41
5. La ética del tiempo.	42
6. Tiempo, cuerpo y alma.	43
7. El tiempo y la Primera Revolución Científica.	44
8. Del racionalismo al escepticismo y viceversa.	45
9. Nociones empíricas de tiempo.	46
10. La Física Newtoniana, el tiempo y el determinismo.	47
11. Razón, experiencia y tiempo.	48
12. Examen crítico del tiempo.	49
13. Las Repercusiones de la Primera Revolución Científica.	50



El tiempo y la Segunda Revolución Científica. El desarrollo de la Nueva Física.

55

1. La unidad de la naturaleza y del tiempo. 56
2. La muerte de Dios y del tiempo. 57
3. La naturaleza fragmentaria del tiempo. 58
4. Del ser-esencia al ser-transformación. 59
5. La búsqueda de un lenguaje. 60
6. Los argumentos del tiempo. 60
7. Una propuesta pluridisciplinar para el tiempo. 61
8. La teoría unificada de la gravedad cuántica. 63
9. Paradigmas e inconmensurabilidad. 63



El tiempo y la historia. La rueda del tiempo y los primeros “agujeros” temporales.

69

1. La *Ciencia Nueva* de Vico. 70
2. La teoría del lenguaje y del conocimiento en la obra de Vico. 71
3. La Revolución Industrial y el nuevo ritmo del tiempo. 72
4. El tiempo de la historia: un nuevo orden para el mundo. 73
5. La rueda del tiempo. 76
6. La naturaleza temporal de los espacios dialógicos. 76



El Tiempo y los nuevos paradigmas científicos

83

1. El desarrollo del caos. 84
2. Primer lazo: de regreso a la metáfora y alrededores. 85
3. Segundo lazo: del epílogo al prólogo. La flecha del tiempo y el “vuelo de la mente”. 86
4. Tercer lazo: orden desde el caos en la forma lingüística. Caos y posmodernidad. 89
5. Cuarto lazo: la desnaturalización del lenguaje, del contexto y del tiempo. 90



¿Una filosofía literaria del tiempo?

97

1. El tiempo y el lenguaje. 98
2. La naturaleza de la ficción narrativa. 100
3. Tiempo y narrativa. 103
4. Tiempo narrativo y tiempo narrado. 106
5. ¿Existe una filosofía literaria del tiempo? 109



Percepción, función estética y los tropos del tiempo. 115

1. La filosofía Modernista del acto creativo. 116
2. Percepción consciente. 119
3. Agujeros perceptivos y función estética. 122
4. La experiencia del tiempo mientras **tropezamos** en narrativa. 124
5. La asimetría irónica de la narrativa. 127
6. La duración temporal como experiencia, memoria y anticipación. 128



Un viaje en el tiempo narrativo. 135

1. La metáfora del viaje en narrativa. 136
2. El viaje en la ficción escrita en lengua inglesa. 137
3. El papel del tiempo en la novela. 140
4. El viaje Romántico de búsqueda. 141
5. El viaje de regreso. 142
6. Búsquedas modernas. El laberinto. 143



La percepción del tiempo en la narrativa de Virginia Woolf 147

Nada de "*toppling masonry*" para Virginia Woolf. "La Marca en la Pared"(1915)
Cuando el futuro es una pared y el pasado no merece el viaje de vuelta
El Viaje Fuera (1915)
"Tunnelling" con una luz intermitente *Noche y Día* (1919)
Multitud de impresiones en un espacio vacío. *La Habitación de Jacob* (1922)
Ese breve momento en lo alto de la escalera *La Señora Dalloway* (1925)
"Sobre la vida, sobre la muerte, sobre la señora Ramsay" *Al Faro* (1927)
El vuelo de la mente.
Agarrándose el árbol de la vida. *Orlando* (1928)
Ilusiones pasajeras de permanencia. *Las Olas* (1931)
La historia hecha pedazos en un vaso de cava. *Los Años* (1937)
Muerte por agua. Lo femenino, el inconsciente y otras aporías.



La percepción del tiempo en la narrativa de James Joyce 175

Dublineses (1914). La temporalidad alegórica de las epifanías Joyceanas. 175

El Retrato del Artista Adolescente (1914). Stephen contra Joyce: el retrato de la narración como temporalidad irónica. 181

La percepción del tiempo en el *Ulises*. 187

1. *Ulises*. Un viaje a través del paralaje y la metempsicosis de regreso a casa.
2. Volando sobre las redes de un pasado paralítico. El balbuceo de Joyce o Paralaje Pastiche y Parodia en el *Ulises*.
3. Sirenas y Cíclopes. Un concierto desconcertante.
4. La Mujer y Joyce. Más allá de la Nausea, la Pesadilla y la Nada.
5. El Beso del Vampiro y la Emergencia del Lenguaje de los muertos vivientes. Fantasmas, Monstruos y *Diferencia*.
6. La Complejidad. El pasaporte de Joyce hacia la Eternidad.
7. La Red de Penélope o el Cuerpo Femenino como Texto Abierto.

La percepción del tiempo en *Finnegans Wake*. 211

1. Deconstrucción y estudios genéticos de la obra de Joyce. La necesidad de paralaje.
2. Emigrados o vivir sin un centro.
3. *Finnegans Wake* y la Nueva Física
4. Los lazos de la historia. Ciclos de Vico y el rechazo al consenso.
5. Caos y complejidad en la narrativa de Joyce.
6. Un Joyce postmoderno o un postmodernismo Joyceano.
7. Perspectivas oscilantes y la necesidad de tiempo rítmico.
8. El vector de la gravedad y la psicofenomenología de las alturas y las profundidades en [la narrativa de Joyce](#).



Con los ojos cerrados. 245



CODA 259

Prefacio

¿Qué entonces es tiempo? Si nadie me pregunta lo sé, pero si deseo explicarle a quien pregunta, entonces no lo sé.
San Agustín, *Confesiones* XI, 14

Uno de los fines principales de esta tesis es mostrar como la noción de tiempo se encuentra en compleja interacción con nuestro esquema conceptual, razón por la cual, el problema del tiempo ha estado siempre, y a menudo de forma controvertida, en el centro del interés metafísico, científico y, por qué no, literario.

El tiempo ha sido la obsesión de la humanidad desde el comienzo de los tiempos. Desde el momento en que el tiempo apareció en escena, de la mano de Dios o del propio hombre (no parece que nos pongamos de acuerdo en esto), hemos pensado en él e intentado contar su historia para siempre ser derrotados por el propio tiempo.

La búsqueda del tiempo ha sido particularmente azarosa en el Siglo XX, un siglo en el que nuestro esquema conceptual ha sido sacudido por completo. Hay quien, como Proust, ha buscado el tiempo en el pasado, ya que el futuro parecía tenebroso. A otros, como a Einstein, les ha resultado imposible dilucidar cual era el tiempo correcto, y han terminado perdidos en un continuo hiperespacial, desde el que han ignorado el tiempo por completo. Muchos han continuado con el intento de trascender el tiempo, imaginándose a sí mismos dioses de la creación, como Joyce, o buscando una especie de consciencia universal, al modo de Bergson, Whitehead o Virginia Woolf. Hay otros que, como Heidegger, han querido dejar de lado tan inútil búsqueda tras haberse dado cuenta, con gran angustia, de la imposibilidad de descubrir nuestro destino antes de nuestra muerte.

Ya Aristóteles había definido el tiempo como una dimensión del cambio: la medida del movimiento con respecto a un antes y a un después, es decir, como secuencia y duración. Pero antes y después presuponen cuestiones de orden y cambio que deben ser aprehendidas de manera consciente desde el presente. Por esta razón, han surgido dos preguntas: ¿Cuál es la relación entre el tiempo y el mundo físico? Y ¿Cuál es la relación entre el tiempo y la consciencia?

Desde la época de Galileo, la descripción matemática del mundo físico era considerada como la más exacta. Por ello, la teoría de Newton adoptó este modelo en el que el tiempo es como un contenedor dentro del cual existe el universo. La existencia del tiempo y sus propiedades eran independientes del universo físico. El tiempo no tenía ni principio ni fin. Era lineal y continuo.

Esta creencia en la exactitud del lenguaje científico se derrumbó con el advenimiento de la Nueva Física. Duzenko (1989) ha demostrado como la formulación de la teoría de la relatividad y los descubrimientos de la física cuántica, introdujeron una serie de conceptos que no podían ser visualizados ya que carecían de un equivalente en la realidad cotidiana. Conceptos como "continuo cuatridimensional" o "tendencia a existir" de una partícula subatómica, ponían de manifiesto lo inadecuado del lenguaje para expresar la esencia de la realidad física.

En cuanto a la relación del tiempo y la consciencia, estaba claro que los sucesos acontecían en un orden que podía describirse usando las relaciones de antes y después, incluso en ausencia de la consciencia, pero los filósofos argüían que las nociones de pasado, presente o futuro eran dependientes de la mente, por tanto, que decir que algo está ocurriendo, ha ocurrido o va a ocurrir, es lo mismo que decir que su ocurrencia es simultánea, anterior o posterior que el estado actual de consciencia o que el acto de tal declaración en sí misma (ver Secciones 4 y 7). Esta interpretación de que el pasado, el presente y el futuro son meras proyecciones subjetivas de la mente humana parecía estar apoyada por la evidencia de la simetría del tiempo en procesos físicos encontrada en el nivel subatómico (ver Sección 6).

Ante lo inadecuado del lenguaje científico, los físicos se vieron obligados a emplear formas de expresión ambiguas para explicar el significado de sus descubrimientos experimentales. Esta incapacidad para describir la realidad a la que se vio sometido el lenguaje científico en los primeros años del Siglo XX, trajo como consecuencia un acercamiento y una convergencia entre la descripción científica y el lenguaje literario. El vínculo que las unía volvía a ser la imaginación, facultad que siempre había jugado un papel predominante en literatura, pero no así en la física. Aunque se empleaba en la noción de descubrimiento, su papel en cuanto a la descripción de la realidad física era absolutamente marginal. La Nueva Física trajo consigo una nueva forma de descripción, basada en imágenes y en un nuevo lenguaje más imaginativo.

Después de la Primera Guerra Mundial, y en particular durante el periodo entre guerras, surgió la sensación de que la experiencia humana se fragmentaba; que sólo se podían percibir retazos, pequeñas parcelas de realidad, y aun más, que no merecía la pena intentar una representación del mundo; incluso que no existía un mundo único que mereciese ser representado. Estas preocupaciones evidenciaban la imposibilidad de plasmar la experiencia auténtica en un lenguaje que ahora parecía inadecuado para describir el mundo. El concepto de tiempo es uno de los que sufrió, según apunta Hawkes (1977:125) a causa del estiramiento de nuestro concepto de lenguaje.

El estructuralismo y la semiótica han intentado capturar la metafísica del tiempo, pero éste siempre ha sobrevivido invencible, puesto que, como ha mostrado la crítica deconstructivista, es imposible hacer una aproximación epistemológica de conceptos expresada en el propio lenguaje al que dichos conceptos pertenecen. Haría falta buscar un nuevo lenguaje, que condujese fuera, en lugar de hacia la "realidad", y que admitiera el papel central de la mente que percibe, sugiriendo que la mente participa activamente en la formación de la "realidad" (lo que quiera que este término exprese).

El impacto de la unión entre la ciencia y el arte continúa siendo evaluado. Los estudios de narrativa han recibido la confirmación necesaria que los han empujado al nivel de cualquier otra disciplina seria. Ahora incluso parece, que la narrativa es el eslabón que faltaba en la cadena de convergencia del resto de las disciplinas –sociología, psicología, psicoanálisis, lingüística, historiografía, etc. Y ha sido a través de esta nueva fusión entre razón e intuición, que la nueva comprensión del mundo está teniendo lugar.

Estas líneas ofrecen una idea de los problemas que lleva consigo escribir una tesis doctoral sobre la noción de tiempo, y capturan sólo algunos de los aspectos pluridisciplinares que inundan el proyecto.

Dada la variedad de campos de investigación desde los que contemplamos el tema (es prácticamente imposible leerlo todo) hemos concentrado nuestro trabajo en obras que nos han parecido particularmente útiles y relevantes, intentando explicar las simetrías y asimetrías individuales, al mismo tiempo que las relaciones entre ellas, ya que consideramos importante emplear una red amplia y variopinta de material.

* * *

Uno de los rasgos más curiosos del tiempo es la noción de asimetría. Hablamos de la flecha del tiempo, de su fluir, intentando capturar esta faceta que sugiere una profunda diferencia entre el pasado y el futuro. Asimetría o anisotropía es la falta de simetría entre las dos direcciones del continuo temporal, el pasado y el futuro. Esta visión del tiempo contrasta con la que mantenemos hacia el espacio, al que suponemos isotrópico. Según veremos, varios otros fenómenos tienen también esta propensión: el conocimiento, la causalidad y la entropía. La dirección del tiempo ha sido atribuida a la forma del lenguaje y la cultura, aunque evidencia empírica reciente parece sugerir, sin lugar a dudas, la existencia del tiempo flecha.

El debate metafísico sobre el tiempo ha oscilado entre dos posturas distintas. Por un lado la de aquellos que abogan por un tiempo-proceso y por la objetividad del paso del "ahora", es decir, una concepción dinámica del mundo, o en términos lingüísticos, una explicación del mundo sujeta a los tiempos verbales ("tensed account"). Por otra parte los que niegan esta concepción del mundo y prefieren contemplarlo como un todo estático ("tenseless account"). Para los primeros, Whitehead (1929), Reichenbach (1956), Bergson, Bondi, Whitrow, etc., las nociones de verdad, actualidad y temporalidad van unidas, por lo que una proposición puede ser cierta en determinado momento, y no serlo en otro (ver Tooley, 1999:26). Russell (1903, 1919, 1946), McTaggart (1927) y Grünbaum (1973), por el contrario, creen que no hay una dirección inherente al tiempo y consideran que el pasado y el futuro tienen el mismo valor ontológico. Mantienen que la palabra "ahora" es una expresión vacía de sentido cuya función es designar el momento en el que se habla, operando como una entidad numérica, una línea de puntos cuyas localizaciones son instantes de tiempo. Para ellos la sensación de flujo del tiempo es antropocéntrica y subjetiva. No existe fuera de la experiencia humana. El espaciotiempo de la teoría general de la relatividad comparte esta concepción en la que el suceso se sitúa en un punto llamado "aquí-ahora" en el esquema de Minkowski (ver Horwich, 1987:33).

Recientemente Caparrós (1994) ha señalado que el problema del tiempo es en realidad una red de problemas que surgen principalmente de los diversos enfoques, y que las conclusiones se ven, a menudo, debilitadas por el fracaso de apreciar y acomodar la necesidad de una explicación que englobe los distintos ángulos. Es obvio, por otra parte, como han apuntado Butterfield e Isham (1999:186) que, en la noción de tiempo, existen tópicos conceptuales lo suficientemente relacionados entre sí como para que el problema deba tratarse a partir de una propuesta pluridisciplinar y sin fronteras¹.

* * *

El marco estructural de esta tesis pretende ser lineal y no lineal al mismo tiempo, de forma que cada sección pueda leerse como un fragmento o como parte de un todo. Además, el ritmo de lectura podrá ser el resultado de elecciones objetivas y subjetivas.

El proyecto aspira a ser un diálogo entre las distintas representaciones de tiempo: lingüística, científica, filosófica y literaria. Intenta además explorar el papel de la temporalidad en narrativa en general, y, en particular, en la ficción modernista de Virginia Woolf y James Joyce.

¹ Edmund Wilson ha denominado esta propuesta "consilience" (Wilson, 1999).

Por otra parte el proyecto es consciente de ocupar una cierta posición en relación con otro grupo de posibles posiciones, y por lo tanto, es consciente de su existencia momentánea y compartida dentro de nuestro paisaje mental, que no se encuentra únicamente en nuestras cabezas, sino en nuestra forma de actuar. Es consciente de que presenta un posible retrato, no una teoría, y renuncia desde el principio a cualquier perspectiva global. Sus consideraciones metodológicas se sitúan más próximas a la curiosidad y al aprendizaje que a la explicación.

Además, nuestra investigación ha sido guiada por la hipótesis de que lo que presentamos se encuentra en un estado difuso y disperso, ya que otorgamos igual importancia a todas las teorías presentadas, sin tener en cuenta el área de estudio. Prestamos especial atención a los detalles, lo marginal y lo que se ha dado en llamar, en términos postmodernos, "ruido".

Sin embargo, esta tesis doctoral aspira a ganar credibilidad precisamente de esta interacción de ideas dentro de un marco conceptual poco común por su amplitud. Las deficiencias del proyecto pueden contemplarse como sacrificios razonables para crear un cuadro armonioso y global de la noción de tiempo.

* * *

A partir de las secciones acerca de la base física y psicológica del tiempo (Secciones 1 y 2), esperamos poder mostrar la relación entre tiempo y causalidad, su conceptualización en términos de instrumento y fuerza y, a través de la impresión en la memoria, de espacio (numero de sucesos registrados en la consciencia). Existe evidencia de que la información se almacena en formas parecidas a la narración, como lo demuestra el hecho de que recordemos mejor aquello que memorizamos en forma de poema, rima, canción etc., y que nos resulte más fácil acordarnos de los intervalos dirigidos hacia delante que de los que se mueven hacia atrás. La duración temporal, a diferencia de nuestro sentido de sensación espacial, no viene dada únicamente por la experiencia, sino por una combinación de experiencia, memoria y anticipación. Por lo tanto, la memoria es la huella de un suceso en un tiempo "real" pasado, con base en la percepción física. Existe también evidencia física para las variaciones temporales (linear, cíclica, fragmentada) que tradicionalmente se habían denominado subjetivas.

La habilidad para localizar las memorias en el tiempo, es decir, asociarlas a un lugar particular en nuestro mapa del pasado (representación), contribuye a formar nuestro sentido de historia personal o identidad. Las secciones 3-6 exploran diferentes representaciones del tiempo, que Caparrós (1994) ha denominado "niveles de integración": biológico, psicológico, social, cuántico, macrofísico, etc. Ofrecen un retrato cambiante del tiempo, ya que cada época, cada

lenguaje, contempla el mundo de una manera distinta. Por consiguiente, los paradigmas científicos (modelos-ejemplo) varían de cultura a cultura.

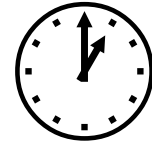
También espacializamos la forma lingüística, puesto que hablamos siguiendo un orden lineal que se encuentra en relación con un tiempo y una secuencia, un hecho que viene reforzado por nuestro sistema de escritura. Por esta razón, el estudio de la forma narrativa resulta una contribución interesante al problema del tiempo. La literatura, en particular, constituye una exploración de las dimensiones implícitas en el lenguaje común, llevada a sus últimas consecuencias, según señala Turner (1991:20). Además, la forma asimétrica de la narrativa, que nos permite contar una historia sin especificar el lugar, pero no sin mencionar el tiempo con relación al acto de narrar, debido a que necesitamos emplear tiempos verbales, hace que la narrativa sea por naturaleza una noción temporal, y su estudio, como ha indicado Ricoeur (1987), puede contribuir a la epistemología del tiempo.

Finalmente, Gregory Currie (1999) ha insistido en que existe, lo que él ha denominado, una "Filosofía literaria del tiempo" que explora aspectos de la temporalidad tales como la elasticidad del tiempo. Currie sostiene que determinados escritores muestran un interés por la percepción y representación de la experiencia temporal en su narrativa, y que dicha posición, erróneamente denominada subjetiva, tiene una base física. Por ello, las últimas secciones del proyecto están dedicadas al análisis exhaustivo de las obras de dos de esos escritores en lengua inglesa, Virginia Woolf y James Joyce.

Esta tesis doctoral es, además, un estudio personal de la experiencia humana y de dos mil años de civilización occidental. Comenzada en 1995 y con el punto final escrito poco antes de las campanadas del 2001, el proyecto parece sufrir de una cierta inquietud fin de milenio.

Obras citadas.

- Brook-Rose, Christine (1981) *A Rhetoric of the Unreal*. Cambridge University Press.
- Butterfield, Jeremy and Chris Isham (1999) "On the Emergence of Time in Quantum Gravity" in Butterfield, Jeremy (ed.) (1999) in *The Arguments of Time*.
- Butterfield, Jeremy (eds.) *The Arguments of Time*. British Academy. Oxford University Press.
- Caparrós, Nicolás (1994) *Tiempo, Temporalidad y Psicoanálisis*. Madrid: Quipú ediciones.
- Currie, Gregory (1999) "Can There be a Literary Philosophy of Time? In *The Arguments of Time*. British Academy. Oxford University Press.
- Derrida, Jacques (1978) "Structure, Sign and Play in the Discourse of Human Sciences" in *Writing and Difference*, reproduced in David Lodge (ed.) *Modern Criticism and Theory*. London. Longman 1988. 108-124.
- Duszenko, Andrzej (1989) *The Philosophical Implications of New Physics*. Ann Arbor, Mich: UMI. At <http://lupus.northern.edu:90/duszenko.htm>
- Horwich, Paul (1987), *Asymmetries in time: Problems in the Philosophy of Science*. Massachusetts Institute of Technology.
- Freeman, E. & Sellars, W. (eds.) (1971) *Basic Issues In the Philosophy of Time*, Open Court Publishing Co. La Salle, Illinois.
- Gaarder, Jostein (1995) *El misterio del solitario*. Siruela.
- Gale, Richard (1968), *The Language of Time*. London. Routledge & Kegan Paul.
- Grunbaum, A (1973) *Philosophical Problems of Space and Time*. Reidel: Dordrech.
- Hawkes, Terence (1977) *Structuralism and Semiotics*, Berkeley: UCLA Press
- McTaggart, J.M.E. (1927) *The Nature of Existence*, Vol. II. Cambridge: Cambridge University Press.
- Reichenbach, H. (1956) *The Direction of Time*. University of California Press.
(1957) *The Philosophy of Space and Time*. New York: Dover.
- Ricoeur, Paul (1987) *Tiempo y Narración*. Volumen I, II, III. Madrid: Ediciones Cristiandad.
- Russell, Bertrand (1903) *Principia Matemática*. Buenos Aires: Espasa, 1948.
(1919) *Mysticism and Logic*. London: Longman Green
(1946) *A History of Western Philosophy*. London: Counterpoint, 1979.
- Scholes, Robert (1982) *Semiotics & Interpretation*. Yale University Press.
- Schrödinger Ernst (1945) *What is Life?* New York: Mac Millan
- Shotter, John (1996) "Vico, Wittenstein, and Bakhtin: Practical Trust in Dialogical Communities" Delivered at the Democracy and Trust Conference, Georgetown University, Nov 7-9, 1996.
- Tooley, M. (1999) "The Metaphysics of Time" in Butterfield, Jeremy (ed.)(1999) *The Arguments of Time*. British Academy. Oxford University Press.
- Turner, Mark (1991) *Reading Minds: The study of English in the Age of Cognitive Science*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Whitehead, Alfred North (1929) *Process and Reality*. Cambridge University Press. New York: The Free Press, 1969
- Whitrow, G.j. (1988) *El tiempo en la historia*. Barcelona: Critica, 1990.
- Wilson, Edward O.(1999) *Consilience*. Barcelona: Galaxia Gutenberg & Círculo de Lectores.
- Wittgenstein, Ludwig (1922) *Tractatus logico-philosophicus*. London: Routledge & Kegan Paul. Trad. Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera. Madrid: Alianza Editorial 1973-1993. Barcelona: Ediciones Altaya 1994.
(1953) *Philosophical Investigations*. New York: Mac Millan



La base conceptual del tiempo.

Todo significado es un ángulo; ¿demasiado abstracto? No si uno acepta mi alegación de que ese significado es, en general, una clase de la relación. En términos de gente, por ejemplo, tomemos dos hombres que compiten en un igual de tenis. Son adversarios. Se encaran uno al otro. Sus posiciones, literalmente y metafóricamente, están representadas por un ángulo de 180 grados, o de un diámetro. Nos referimos al diámetro cuando decimos que dos opiniones son diametralmente opuestas. El partido es juzgado por un árbitro que se sienta al final de la red en ángulo igual a ambos adversarios, inspeccionando su interacción...

Arthur M. Young, *La Geometría de Significado*²

1. Tiempo, función y semiótica.
2. Función, instrumento y causa.
3. La instrumentalidad y la evolución humana.
4. El tiempo, la vida y la muerte. Una visión no funcional de la evolución humana.
5. El pensamiento: función o ficción.
6. Un modelo cognitivo discutido sobre una base semántica.
7. La comprensión de la experiencia/La experiencia de la comprensión.
8. "El vuelo de la mente". Cartografías temporales y espaciales.
9. "Orden en el caos" y la forma lingüística.

Los organismos vivos experimentamos necesidades –hambre, fatiga, etc.- que nos crean estados de inestabilidad. Nos esforzamos, entonces, por buscar soluciones para satisfacer la necesidad y el regreso a un estado deseado de estabilidad. Una necesidad se percibe como una falta de algo fundamental para el bienestar del organismo, pero que tiene también un componente del deseo, un anhelo de estabilidad relacionado con estados previos en que la necesidad se ha satisfecho con éxito. Este fenómeno es la base para la percepción de tiempo del organismo; un concepto que aparece relacionado con orden y cambio respecto a antes y después, variables que deben ser aprehendidas por un presente consciente.

Los psicólogos y los sociólogos han indicado que hay ciertas necesidades que sólo surgen en ambientes particulares. La explicación de cómo una entidad llega a ser significativa la ofrece la semiótica.

² Las traducciones de citas al español son de la autora. Aquellas cuya referencia no está indicada, aparecen en el Penguin Dictionary of Quotations (1960)(eds. J.M & M.J. Cohen), en *Jim's favorite famous quotes* www.jimpoz.com/quotes/ y en <http://www.jmrodigitaldesign.com/quotes/txt/quotes-es-pl.txt>

1. Tiempo, función y semiótica.

Palabras, palabras vagas, no sé lo que significan.
Alfred Lord Tennyson

La funcionalidad de una entidad se encuentra en estrecha relación con su significado. De forma que, el significado puede definirse como la capacidad para apropiarse de una función determinada (Scholes,1982). Según C. Peirce, un signo se encuentra en relación con un signo primario o vehículo (que corresponde al sonido o significante en el habla), y con un signo secundario u objeto (cosa, proceso, concepto o conjunto de conceptos – a los que el signo se refiere), que determinan a un tercero, "interpretante" o significado (Peirce,1965). El intérprete establece una relación entre un objeto externo y su propia necesidad. El objeto externo se le muestra, entonces, cargado de significado. De esta manera, podemos decir que una forma es funcional para el intérprete cuando éste/ésta la concibe como fundamental en el proceso que dirige a la satisfacción de su necesidad.

Toda especie tiene la capacidad de percibir ciertas formas como funcionales, pero todos los organismos no perciben como funcionales las mismas formas. En otras palabras, los códigos o sistemas de interpretación están sujetos a factores biológicos y físicos y, además, en el caso del ser humano, a aspectos culturales (Griffin 1992).

2. Función, instrumento y causa.

El tiempo: número (*aristos*) de cambios con respecto a antes y después.
Aristóteles, Física IV, 11, 220^o25.

Si echamos una mirada a nuestro alrededor percibimos varios objetos que clasificamos automáticamente según su función. Una vez que la necesidad se ha establecido, tal y como explicábamos en la sección anterior, el organismo procura satisfacerla mediante una forma fundamental que denominamos instrumento. Los instrumentos se clasifican según su función, y se encuentran conectados también a un cierto marco de interacción, un proceso que Langacker denomina "pregnancia" (*entrenchment*) (Langacker,1988). Una piedra usada como un proyectil debe tener un cierto tamaño, forma, etc. Si es demasiado grande, no seríamos capaces de levantarla y arrojarla. Por tanto, la función de un instrumento determina su forma, aunque los instrumentos pueden tener también más de una función, algunas más convencionales que otras. Las funciones más innovadoras surgen en momentos de la necesidad y están relacionadas con la mayor capacidad creadora de ciertos organismos.

La noción de causa aparece así relacionada con el proceso de "pregnancia" que tiene lugar con la práctica repetitiva, cuando "una estructura llega a ser manipulable" convirtiéndose en

“unidad” (Langacker,1988:127-161). Por lo tanto, la comprensión de un objeto/instrumento está determinada por marcos de referencia que relacionan la entidad en cuestión, consigo misma, con su uso, propósito o utilidad, y que se estructuran de forma dinámica.

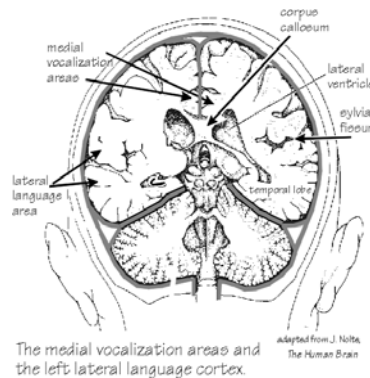
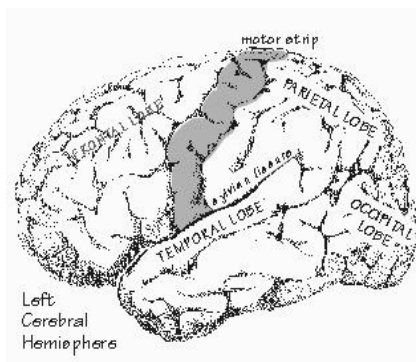
La noción de causalidad es quizás la característica más básica y compleja que poseemos en nuestro sistema conceptual. Da estructura y coherencia a toda la experiencia de la realidad espacial y temporal en que existimos. Estudios realizados en la Universidad de Brown, relacionan también la noción de la causa con la de punto de partida y el origen (Friedman,1990:87-99). Así mismo, las investigaciones en el campo de la “dinámica de fuerzas” (“*force dynamics*”) en lingüística cognitiva, muestran cómo la construcción de nuestro mundo mental puede tomar la forma de entidades que actúan recíprocamente (Talmy,1988:49), una idea que se encuentra también presente en la mayoría de las explicaciones míticas del tiempo (ver Mircea Eliade, 1949).

3. La instrumentalidad y la evolución humana.

Une difficulté est une lumière. Une difficulté insurmontable est un soleil.

Paul Valery, citado in “Qual Quelle:Valery's Sources” en Derrida's *Margins of Philosophy* 1982:273-306.

Arsuaga y Martinez (1998:158) han mostrado como el cambio de la especie *homo-sapiens* a una posición de bípeda propició el uso de las manos como manipuladoras de instrumentos, y como los cambios anatómicos se encuentran en estrecha relación con nuevas habilidades, síntoma de transformaciones cognitivas (Ibid. 162-173 y 196). El proceso de la transformación de una piedra en una herramienta, por ejemplo, requiere de procesos cognitivos avanzados que son típicos sólo de la especie humana. Requiere la capacidad de ordenar en sucesión y de manera de jerárquica todos los pasos del proceso de la transformación, además de una habilidad mnemotécnica alta, a corto y a largo plazo.



4. El tiempo, la vida y la muerte. Una visión no funcional de la evolución humana.

La consciencia de la mortalidad está vinculada de modo similar a la libertad, que distingue al hombre del animal. El conocimiento y el miedo a la muerte es una de las primeras cosas adquiridas por el hombre a medida que se aleja de la condición de animal.

Rousseau, *Segundo discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad de los hombres*. Citado en De Man, 1979:166

Aunque el análisis de la causalidad y del tiempo puede contemplarse desde una perspectiva funcional, tal y como hemos hechos en estas primeras subsecciones, cada vez hay más personas que se desmarcan de tal análisis.

Los biólogos, Claus Emmeche y Jesper Hoffmeyer (*Semiotica*,84 (1/2):1-42), contemplan la creencia en la funcionalidad como una versión moderna de la preferencia por el modelo de substancia, en el que el cambio es gradual y siempre coronado por el éxito. Ellos, en cambio, explican que en la evolución se generan modelos cualitativamente diferentes, es decir que, como apuntan Arsuaga y Martínez (1998:37), la evolución es un proceso no lineal que opera bajo órdenes divergentes (Cohen y Steward, 1993 y 1994 sostienen ideas similares).

Emmeche y Hoffmeyer mantienen que cualquier teoría que trate de explicar el dinamismo de los sistemas vivos desde la perspectiva de la comunicación o de la semiótica, debería de adoptar una definición del concepto de información como categoría subjetiva (a diferencia de la introducida por Shannon, ver Sección 6), ya que información significa “una diferencia que causa una diferencia a alguien”. Según esta definición, la información es inseparable de un sujeto para quien esta información tiene sentido. Así, los sistemas vivos son verdaderos “interpretantes” (término de Peirce) de información, puesto que responden a diferencias de su entorno. Para Emmeche y Hoffmeyer la vida es básicamente una diferencia en el sentido de “una distinción de lo mismo”; una forma diferencial de la presencia uniforme inmediata. Surge, entonces, como una distinción entre lo permanente (un ser que ya no informa), es decir, muerto, y lo cambiante (con la muerte temporalmente pospuesta), es decir, vivo.

5. El pensamiento: función o ficción.

El mundo que experimentamos no está limitado a lo que es dado momentáneamente por nuestros sentidos. Está formado también por lo que hemos percibido recientemente, por esperanzas, el conocimiento y la memoria, para proporcionar una arena adecuada en que planear y actuar. La burbuja vagamente delimitada de espacio que habitamos se extiende no sólo delante de nosotros, sino también hacia atrás.

Treisman,1999: 220

El pensamiento ha sido tradicionalmente identificado como una experiencia consciente, un proceso originado en la percepción de acontecimientos –estímulos, frecuentemente acompañados de alguna forma de gratificación biológica, que engendran respuestas funcionales. Actualmente, algunos teóricos (Herbert Simon ,1983) y Allen Newell ,1990) explican los procesos mentales como computaciones o sucesiones de transformaciones rigurosamente controladas. Han diseñado diversas redes neuronales como modelos para la inteligencia artificial. La pregunta crucial es: ¿puede el significado localizarse en un (programa) texto, y por lo tanto, ser deducido interpretando ese texto?

Este problema es un asunto crucial para ingenieros de software, cuyo objetivo es escribir una especificación completa, sólida y sin ambigüedades para un sistema, de manera que el documento sirva de instrucciones para el usuario y éste sepa exactamente lo que hacer. Sin embargo, la experiencia cotidiana nos revela que el significado creado en los procesos comunicativos no puede, a veces, ser capturado por documentos, ya que existe una variedad de supuestos acerca del contexto, como la diversidad de instalaciones, y problemas que surgen a causa de la interacción humana y el texto (software).

Además, una manera importante a través de la cuál los humanos establecen un sentido del contexto es la experiencia física. Conocemos los contextos apropiados porque nos movemos y actuamos en el mundo. Los ordenadores no pueden pensar porque carecen de cuerpo. Los significados, a diferencia de los cerebros, no se encuentran únicamente en la cabeza.

6. Un modelo cognitivo discutido sobre una base semántica.

El lenguaje, en su capacidad literal, es un medio convencional, inadaptado para la expresión de ideas genuinamente nuevas, que tiene que hacerlas surgir en la mente, mediante alguna metáfora magnífica y desconcertante.
Susanne Langer, *Philosophy in a New Key*.

Cuándo se reflexiona sobre el lenguaje, su relación con el pensamiento aparece como una preocupación central. ¿Se refiere a las cosas o a los pensamientos? Las teorías neoracionalistas prefieren considerar que las palabras denotan pensamientos, iguales para todos los humanos, de tal forma que la comunicación y la traducción de un idioma a otro quedan garantizadas. Los nominalistas, por el contrario, opinan que el lenguaje es únicamente un puente entre el pensamiento y el mundo, y que una proposición, o cualquier otra estructura lógica, no se puede separar enteramente de las estructuras del lenguaje en que se expresa, lo que significa que hay distintas formas de comprender y hablar del mundo.

Los nuevos enfoques psicolingüísticos y estudios recientes sobre la metáfora como herramienta cognitiva (Lakoff & Johnson, 1980), muestran como las emociones profundas y los

conceptos abstractos, como el tiempo, han de ser representados mediante conceptos derivados de la experiencia, percibidos de forma física. Etimológicamente, la metáfora (del griego 'transferencia') transmite o traslada el significado de una expresión, a menudo figurada, de una área a otra. El modelo propuesto por Johnson y Lakoff coloca la experiencia humana en el centro del acto cognitivo, presentándolo como esencialmente dependiente de la metáfora, que definen como una cartografía de estructuras conceptuales de un dominio a otro.

7. La comprensión de la experiencia/La experiencia de la comprensión.

Oímos y comprendemos sólo lo que realmente ya sabemos.
Henry David Thoreau

Lakoff y Johnson (1980) han encontrado, sobre una base de evidencia lingüística, que la mayor parte de nuestro sistema conceptual ordinario es metafórico por naturaleza, un hecho que nos permite entender un dominio de la experiencia en términos de otro. Esto sugiere que esa comprensión sucede en términos de dominios enteros de experiencia y no en términos de conceptos aislados, y sugiere, además, que nuestra naturaleza física humana condiciona nuestra experiencia del mundo. Es decir que, en contra, por ejemplo, de Popper & Eccles (1985), incluso los conceptos más abstractos y aparentemente subjetivos pueden tener una base fisiológica en nuestro cuerpo.

Según explican Johnson 1987, Johnson y Morton 1991, Turner 1991, la barrera de nuestra piel hace que experimentemos el mundo como fuera de nosotros, igual que si fuésemos contenedores (Lakoff y Johnson,1980:29-30), de forma que los acontecimientos y las acciones se conceptúan metafóricamente como objetos, las actividades como sustancias, y los estados como contenedores (Ibid. 31). Además, nuestra interacción con el medio (movimiento de objetos...), las relaciones con los demás, etc., son aprehendidas como un cúmulo de capacidades interactivas (Ibid. 121). De tal forma que la definición de un concepto no se fija, ni es definida rígidamente, sino que es un asunto abierto, relativo al humano que lo comprende (Lakoff y Johnson,1980:165). Una comprensión que surge de nuestra experiencia *interactiva*, y que depende de varias variables, los participantes, las etapas, la causa o propósito, etc.,(Ibid. 167). La capacidad humana para atribuir significados no es, sin embargo, radicalmente privada ni arbitraria ya que se desarrolla bajo lo que podríamos llamar la biología necesaria y la experiencia necesaria (Turner,1994: 34).

Los conceptos humanos, como el tiempo, no corresponden, pues, a propiedades inherentes de las cosas sino sólo a propiedades de *interactivas* (Lakoff & Johnson,1980:181,

énfasis añadido) que cambian de cultura a cultura, aunque mantienen una base objetiva determinada por la experiencia física común.

8. "El vuelo de la mente". Cartografías temporales y espaciales.

Mientras tanto el tiempo vuela, vuela para nunca volver.
Virgilio (70-19 B. C.) *Geórgicas*, I.

Según hemos visto, los desarrollos recientes en la lingüística cognoscitiva incluyen la metáfora como el mecanismo principal mediante el que comprendemos los conceptos abstractos. En términos de estructura, las metáforas son "cartografías" que obedecen a lo que Lakoff ha denominado "Principio de invariabilidad", es decir que tienen una base física inherente, pero al mismo tiempo interactiva. Aunque existen correspondencias constantes que pueden ser procesadas de manera secuencial, las cartografías no son, según Lakoff, meros algoritmos, pues a menudo no apuntan a un significado literal, sino que éste es negociado de acuerdo con la experiencia del sujeto.

"El concepto de causalidad se basa en el prototipo de manipulación directa, que surge directamente de nuestra experiencia" (Lakoff y Johnson, 1980:75), una metáfora que surge de una experiencia humana fundamental. Esta posición no difiere mucho del enfoque funcional discutido previamente, pero proporciona un énfasis nuevo en la coherencia de conceptos cognitivos. En las estructuras metafóricas la consistencia es poco frecuente, mientras que la coherencia, por otro lado, es característica (Ibid. 96).

Las metáforas espaciales tienen una posición dominante en la formación de conceptos y la expresión de proposiciones. Por esta razón muchos científicos han sugerido que existe una relación entre el conocimiento y la visión (Crick, 1994). Hablamos de "mucho" o "poco" tiempo, de un futuro "lejano" o "cercano", etc. Lakoff (1987) explica que las metáforas o las cartografías típicas para la ontología del tiempo son las siguientes: El tiempo es una cosa. El paso del tiempo es un movimiento. El futuro se encuentra delante del observador y el pasado detrás.

El concepto de tiempo se estructura, por tanto, como un objeto en movimiento hacia nosotros ("el tiempo vuela", "vendrá la hora en que..." etc.) o bien, si nosotros nos instalamos en el movimiento ("pasamos un buen rato", "llegó puntual", etc.), el tiempo aparece como un objeto inmóvil. Lakoff y Johnson (1980) explican, que se trata de dos casos de una misma metáfora, donde no se da consistencia pero sí coherencia, puesto que ambos casos se refieren a entidades, una en movimiento respecto de la otra.

Como resumen, podemos decir que de forma habitual conceptuamos lo no físico en términos de lo físico, las causas, propósitos y acciones en términos de espacio, movimiento y

fuerza. Nuestro entorno también influye en nuestra manera de percibir el mundo y, así por ejemplo, frases como “el tiempo es dinero” o “pierde el tiempo” son aceptadas en la cultura occidental, mientras que podrían carecer de sentido en otras culturas.

9. “Orden en el caos” y la forma lingüística.

Palabras, palabras y sólo palabras, pero del corazón.
Shakespeare, *Troilus y Cressida* V.

Hablamos de manera lineal, siguiendo una cierta sucesión u orden y en un cierto espacio de tiempo. Nuestro sistema de escritura corrobora este hecho. Debido a que vivimos en un entorno físico determinado, nuestros conceptos derivan de estructuras metafóricas espaciales y también espacializamos las estructuras lingüísticas. Por ejemplo, cuando empleamos la expresión “corrió y corrió” añadimos énfasis espacial al hecho de “correr”.

Aunque nuestro pensamiento consciente se estructura siguiendo un orden lógico y no arbitrario, el pensamiento no consciente o “Proceso Primario” funciona sin la influencia de estímulos externos. Según Freud, es precisamente el proceso primario el que da paso al pensamiento racional o secundario. La idea tiene una curiosa semejanza con la teoría del Premio Nobel, Ilya Prigogine, sobre la Dinámica de Sistemas Complejos, popularmente conocida como “teoría del caos”. Estos sistemas, ricos en entropía, son océanos de información que, aunque codificada al azar, facilita una posterior organización y orden. En la Sección 6, estudiaremos estos sistemas con mayor profundidad, pero antes, en la siguiente sección vamos a analizar los nuevos descubrimientos sobre la fisiología del cerebro ya que el protolenguaje comparte muchas características del proceso primario, al igual que el discurso infantil. Estudiaremos también los mecanismos de memoria.

Obras citadas.

- Arsuaga Juan Luis y Martínez Ignacio (1998) *La especie elegida. La larga marcha de la evolución humana*. Círculo de lectores.
- Arsuaga, Juan Luis (1999) *El collar del Neandertal*. Círculo de lectores.
- Barlow, H. , Blakemore, C. & M. Weston-Smith (eds.)(1994) *Imagen y conocimiento. Cómo vemos el mundo y cómo lo interpretamos*. Barcelona: Crítica.
- Blakemore, Colin (1988) *The Mind Machine*. BBC Books.
- Betchtel, William & Adle Abrahamsen (1991) *Connectionism and The Mind: An Introduction to Parallel Processing in Networks*. Basil Blackwell.
- Bickerton; Derek & Calvin, William (in press) *Lingua ex Machina: Reconciling Darwin and Chomsky with the Human Brain* MIT Press.
- Burke, Kenneth (1966) *Language as Symbolic Action*. Berkeley: University of California Press.
- Caparrós, Nicolás (1994) *Tiempo, Temporalidad y Psicoanálisis*. Madrid: Quipú ediciones.
- Changeux, Jean-Pierre (1986) *El hombre neuronal*. Espasa Calpe.
- Churchland, Patricia (1986) *Neurophilosophy: Toward a Unified Science of the Mind-Brain*. Bradford Books. Cambridge (Massachusetts) MIT Press.
- Churchland, Patricia & Terrence Sejnowski (1992) *The Computational Brain: Models and Methods on the Frontier of Computational Neuroscience*. Bradford Books, MIT Press.
- Cohen, Jack & Ian Steward (1993) *The Origins of Order: Self-Organization and Selection in Evolution*. New York: Oxford University Press.
- (1994) *The Collapse of Chaos. Discovering Simplicity in a Complex World*. New York: Viking.
- Crick; Francis (1994) *The Astonishing Hypothesis: The Scientific Search for the Soul*. New York: Scribner. Spanish Trad. in Debate and Círculo de Lectores.
- De Sousa, Ronald (1987) *The Rationality of Emotion*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Eccles, John (1989) *Evolution of the Brain: Creation of the Self*. Routledge.
- Ellmann, Jeffrey (1990) "Finding Structure in Time". *Cognitive Science* 14. 179-211.
- Emmeche, Claus & Hoffmeyer, Jesper (1991) "The Role of Metaphor in Evolution and Science." In *Semiotica* 84. 172: 1-42.
- Fichte, J. (1997) *Sobre la capacidad lingüística y el origen de la lengua*. Madrid: Tecnos.
- Fletcher, Angus (1964), *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*. Itaca. Cornell U.Press.
- Foucault, Michel (1972) *The Archaeology of Knowledge and The Discourse on Language (L'Archaeologie du Savoir, 1969 and L'Ordre du discours, 1971. La archeología del saber*. Trad. A. Garzón del Camino. México: Siglo Veintiuno, 1999.
- (1973) *The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences*. New York: Vintage.
- Friedman, William (1990) *About Time: inventing the fourth dimension*. MIT Press. M
- Gardner, Howard (1982) *Developmental Psychology*. Boston: Little, Brown 2nded.
- Gibb, Raymond (1994) *The Poetics of the Mind. Figurative Thought, Language and Understanding*. Cambridge: C.U.P.
- Griffin, Donald (1992) *Animal Minds*. University of Chicago Press.
- Hobson, Allan (1994) *The Chemistry of Conscious States: How the Brain Changes Its Mind*. Boston: Little Brown.
- (1994) *Sleep*. New York: Scientific American Library.
- Humphrey, Nicholas (1992) *A History of the Mind: Evolution and the Birth of Consciousness*. Simon & Schuster.
- Jacobson, Roman (1960), "Closing statement: Linguistics and Poetics" in D.Lodge(ed.) *Modern Criticism and Theory*. London. Longman 1988.

- (1987) *The Mind's New Science: A History of the Cognitive Revolution*. N.Y.: Basic Books. 2nded.
- Jastrow, Robert (1985) *The enchanted loom. El telar mágico*. Barcelona: Salvat.
- Johnson, Mark (1987) *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*. Chicago: Chicago University Press.
- Johnson, Mark & Morton, John (1991) *Biology and Cognitive Development: The Case of Face Recognition*. Blackwell.
- Kosslyn, Stephen M. (1983) *Ghosts in the Mind's Machine*. Norton.
- (1994) *Image and Brain: The Resolution of the Imagery Debate*. Cambridge (Massachusetts), MIT Press.
- Kosslyn, Stephen M. & Olivier Koenig (1992) *Wet Mind: The New Cognitive Neuroscience*. New York: Free Press.
- Lakoff, George & Johnson Mark (1980) *Metaphors We Live By*. Chicago: U. of Chicago Press.
- Lakoff, George & Turner, Mark (1989) *More Than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago & London: University of Chicago Press.
- Lakoff, George (1990) "The Invariance Hypothesis: is abstract reason based on image-schemas?" *Cognitive Linguistics*, 1-1. Pp. 39-75
- (1987) *Women, Fire, and Dangerous Things. What Categories Reveal About the Mind*. Chicago: University of Chicago Press.
- (1996) "The internal structure of the self" in Fauconnier & Sweetser, E. (eds.) *Spaces, Worlds and Grammar*. Chicago University Press.
- Langacker, Ronald W. (1987) *Foundations of Cognitive Grammar: Theoretical Prerequisites*. Vol. 1. Stanford University Press.
- (1991) *Foundations of Cognitive Grammar: Descriptive Application*. Vol.2. Stanford University Press.
- (1988) "A Usage-Based Model". In Brygida Rudzka-Ostyn (ed.) *Topics in Cognitive Linguistics*. Pp. 127-161. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins. Current Issues in Linguistic Theory 50.
- Lavie, Peretz (1997) *El fascinante mundo del sueño*. Barcelona: Critica.
- Levitan, Irwin & Leonard Kaczmarek (1991) *The Neuron: Cell and Molecular Biology*. Oxford University Press.
- MacCormac, E. (1988) *A Cognitive Theory of Metaphor*. Cambridge: MIT Press.
- Morris, Christopher (ed.) (1992) *Academic Press Dictionary of Science and Technology*. San Diego: Academic Press.
- Newell, Allen (1990) *Unified Theories of Cognition*. Harvard University Press.
- Peirce, Charles (1987) *Obra lógico semiótica*. Madrid: Taurus.
- (1965) *Collected Papers*. Cambridge: Harvard University Press.
- Penrose, Roger (1989) *The Emperor's New Mind*. Oxford University Press. Spanish Trad. Mondadori, 1991.
- (1994) *Shadows of the Mind: A Search for the Missing Science of Consciousness*. New York, Oxford University Press.
- Peterson, M. L. Nadel, & M. Garrett (eds.) *Language and Space*. Cambridge, MA, MIT Press.
- Petitot, Jean (1983) "Théorie des catastrophes et structures sémio-narratives." *Actes Sémiotiques. Documents*. V. 47-48. Pp 5-37 Paris: Editions du CNRS.
- (1992) *Physique du sens*. Paris: Editions du CNRS.
- Piaget, Jean (1977) *The Essential Piaget*. N.Y.: Basic Books.
- Pinker, S. (1994) *The Language Instinct: The New Science of Language and Mind*. New York: Morrow.
- Popper, Karl & Eccles, John (1985) *The Self and Its Brain*. Springer-Verlag. Spanish Trad. Labor 1985.

- Sebeok, Thomas (ed.) *Style in Language*. pp. 350-377. New York: Wiley.
- (1956) *Essais de linguistique générale*. Paris: Minuit. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Ariel, 1974, 1984.
- Sapir, Edward (1921) *Language. An Introduction to the Study of Speech*. New York: Harcourt, El Lenguaje. México: Fondo de Cultura Económica, 1954.
- Schank, Roger & Lebowitz, M. (1980) "Levels of understanding in computers and people", *Poetics*, 9, pp. 251-273.
- Schank, Roger & Rieger, C.J. (1974) "Inference and the Computer Understanding of Natural Language", *Artificial Intelligence*. 5.
- Schwartz, Eric (ed.) (1990) *Computational Neuroscience*. Bradford MIT Press.
- Scholes, Robert (1982) *Semiotics & Interpretation*. Yale University Press.
- Searle, John (1992) *The Rediscovery of the Mind*. Cambridge (Massachusetts) MIT Press.
- Simon, Herbert (1983) "Discovery, invention and development: human creative thinking", *Proceedings of the National Academy of Sciences, USA*, 80, pp.4.569-4.571.
- Sweetser, Eve Eliot (1990) *From Etymology to Pragmatics: The Mind-as-Body Metaphor in Semantic Structure and Semantic Change*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Talmy, Leonard (1988) "The relation of grammar to cognition", in B. Rudzka-Ostyn (ed.), *Topics in Cognitive Linguistics*, Amsterdam; John Benjamins, pp. 165-205.
- (1988) "Force Dynamics in Language and Cognition", *Cognitive Science*. 12, No. 1. Jan-Mar pp. 49-100.
- Turner, Mark (1987) *Death is the Mother of Beauty. Mind, Metaphor, Criticism*. Chicago: Chicago University Press.
- (1993) "An image-schematic constraint on metaphor", in R.A. Geiger & B. Rudzka-Ostyn (eds), *Conceptualizations and Mental Processing in Language*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter. Pp.291-306.
- (1991) *Reading Minds: The study of English in the Age of Cognitive Science*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- (1996) *The Literary Mind*. Oxford University Press.
- Treisman, Michael (1999) "The Perception of Time" in Butterfield, Jeremy (ed) (1999) *The Arguments of Time*. British Academy. Oxford University Press.
- Imágenes de: Calvin, William (1996) *The Cerebral Code*. MIT Press.



La percepción, la memoria, el tiempo & la identidad

El hombre es la medida de todas cosas.
Protágoras

1. Nuestro reloj interno.
2. El tiempo y el conocimiento.
3. Reminiscencias, algoritmos y fractales.
4. Modelos de memoria. En busca de los tiempos perdidos.
5. Recordando si somos capaces de olvidar.
6. Representación: modelos mentales de un mundo temporal.
7. La identidad. Nuestro lugar en la narrativa del mundo.
8. El tiempo y el inconsciente.

En la sección anterior, hemos visto como la personificación del significado enturbia la distinción entre cultura y biología. Las cartografías de imagen del modelo metafórico indican que no es posible separar la cultura humana de nuestros cuerpos. Los cerebros se estructuran según los cuerpos en que residen y por tanto la cultura, que no es otra cosa que actividad cerebral, se estructura conforme a los cuerpos en que reside. Pero al mismo tiempo, nuestra neurobiología es inseparable de la cultura, y el desarrollo del cerebro como un sistema para atribuir significado depende en gran parte de la experiencia temprana, tan constante y universal que parece innata, según apunta Turner, 1991, o "epigenética" según la terminología de Wilson (1999:185-6 y 284). Si la capacidad lingüística no es autónoma de otras capacidades tales como nuestras capacidades para ver, para oír, para entender las fuerzas dinámicas y las relaciones espaciales, etc., debemos abandonar la tradicional división entre el estudio científico y el estudio retórico de la mente, y también la división entre capacidades innatas y adquiridas. En su lugar, se ha sugerido que debemos considerar el grado de "pregnacia", es decir, el grado en que unas características o capacidades dependen de otras.

Bickerton y Calvin (2000) sugieren que la evolución humana está marcada precisamente por la habilidad de cambiar de marcos cognitivos, un panorama que proporciona una idea de la complejidad de interrelaciones que tienen lugar en el cerebro. Las palabras son un retrato de la realidad, derivado básicamente de impresiones sensoriales de varias ocasiones perceptivas. Estas representaciones se almacenan en términos de varias modalidades sensoriales. Para un entomólogo como Edward Wilson, las metáforas son los bloques del edificio del pensamiento.

Son una consecuencia de la acción expansiva del cerebro a causa del aprendizaje (Wilson,1999:320).

Aún cuando se ha encontrado evidencia de procesos temporales internos (Treisman,1999), el tiempo biológico no es el resultado de un solo proceso. Según ha indicado el propio Treisman: "los sentidos nos proporcionan únicamente un retrato del mundo externo, no un modelo de éste." (Treisman,1999:222).

1. Nuestro reloj interno.

El espacio y la luz son imágenes esenciales en la descripción moral... Una buena persona es reconocida por su ritmo. El egoísta casi siempre destruye el espacio y el aire que le rodea, y resulta incomodo estar con él. Captamos la sensación del espacio del Otro. Una persona generosa hace crecer el espacio y nos encontramos calmados en su presencia. Se dice que los sabios en estado de meditación pueden llegar a ser invisibles debido a la ausencia de la nube ansiosa y egoísta que habitualmente rodea a la mayor parte de nosotros.
Iris Murdoch, *Metaphysics as a Guide to Morals*

Al igual que nuestro aparato perceptivo responde a estímulos externos como la gravedad o la inercia, ayudando a orientarnos en el espacio, existe también cierta propensión, por parte de algunas redes neuronales, para producir oscilaciones que podrían medir el tiempo, según ha señalado Treisman (1999:244). Muchos científicos se han preguntado si nuestras impresiones del paso del tiempo o "flujo", no son sino la manifestación superficial de algunos procesos más profundos que implican la existencia de un reloj interno.

El tiempo se ha definido como movimiento, como sucesión de acontecimientos, y como armazón absoluto y universal. Las definiciones mentalistas, por otro lado, se han referido a la percepción de la simultaneidad y a la sucesión de ideas en el conocimiento, cuya base es la experiencia temporal subjetiva. Pero investigadores como Pavlov, Skinner, Hoagland (1933) y recientemente Treisman (1992 & 1999) han encontrado evidencia que muestra la existencia de relojes internos, comunes en ciertos organismos (las flores, las abejas, el ser humano, etc.) que controlan el paso del tiempo según la luz del sol, la temperatura corporal y variaciones hormonales y metabólicas (Friedman,1990:10-11). Los hallazgos muestran que la medición de intervalos cortos se basa en una distribución de osciladores temporales cuyas frecuencias de emisión son de aproximadamente 24.75 Hz. (Treisman,1999:241). Estos "marcadores" (pacemakers) difieren de los relojes fisiológicos que funcionan a largo plazo mediante controles de temperatura.

Sin embargo, según Friedman (1990:11), estos relojes oscilatorios son relativamente independientes del ambiente, pues aún cuando el organismo se ve privado de toda indicación

externa de tiempo, responde a los mismos ritmos, presumiblemente porque los ciclos sociales transmiten información suficiente.

La percepción de la duración puede variar según la estructura del estímulo y el sentido implicados, por ejemplo, el oído puede discernir mejor la duración de un estímulo no instantáneo. También se ha descubierto que la habilidad para estimar la duración varía con la edad. Los niños cometen más errores porque no se hallan lo suficientemente familiarizados con estimaciones de duración. Pero también, las deformaciones temporales pueden ser debidas a algún proceso fisiológico relacionado con la temperatura del cuerpo, como fiebre, o a la influencia de drogas, que pueden afectar las oscilaciones según los niveles de un neurotransmisor denominado "dopamina" (Ibid. 15). Friedman añade que existen además otros factores que influyen en la impresión de duración. Por ejemplo:

- La absorción en tareas cognitivas que exigen gran concentración acorta la impresión del paso del tiempo.
- Un número más grande de acontecimientos alarga las impresiones de una duración dada.
- Un intervalo parece más largo si uno sabe por adelantado que va a ser juzgado.
- Experimentamos una aceleración del pasaje de tiempo cuando envejecemos, debido a la mayor cantidad de memorias/acontecimientos registrados.
- La frustración de una espera o la anticipación de una experiencia agradable alargan la sensación de un paso temporal lento.

La habilidad para saber cual es nuestro lugar en el tiempo se encuentra relacionada con nuestra capacidad para percibir y recordar. La orientación temporal se puede definir como la capacidad para determinar el tiempo actual y los tiempos relativos de otros acontecimientos, determinando nuestra posición en el espacio (Ibid. 67). Nuestra naturaleza parece poder experimentar y recordar tiempo en escalas diferentes (lineal, cíclica, fragmentada).

2. El tiempo y el conocimiento.

Si dejamos de lado los sistemas cerrados, sometidos a leyes puramente matemáticas, aislables porque la duración no incide en ellos, si consideramos el conjunto de la realidad concreta o simplemente el mundo de la vida, y con más razón el de la consciencia, encontramos que hay más, y no menos en la posibilidad de cada uno de los estados sucesivos que en su realidad.

Bergson, *Pensamiento y movimiento*, 1934:109-112 in Altaya, 1994: 33

Esta subsección explora los trabajos de Henri Louis Bergson que han sido fundamentales para elaborar una filosofía del proceso que rechaza los valores constantes y universales y favoreciese la percepción de la sucesión, el cambio y el movimiento.

Ya en su tesis doctoral de 1889, Bergson estableció la noción de duración en relación con la experiencia subjetiva. Explicó que la percepción del paso del tiempo tiene que ver con el

conocimiento que el hombre tiene de su ser interior, y que la duración tiene más de calidad que de cantidad. Bergson analizó conceptos como extensión, sucesión y simultaneidad, que Joyce explora también en sus obras, en relación con la música.

En *Materia y memoria* (1896) Bergson continúa explorando la relación entre la mente y el cuerpo, mientras que en *La evolución creativa* (1907) acentúa la importancia de la duración en la teoría de la evolución, proponiendo su idea de un '*elan esencial*' (impulso esencial). En su *Introducción a la metafísica* (1903), Bergson explica su método, distinto del método científico analítico que muestra las cosas como sólidas y discontinuas y la duración reducida a un cierto número de unidades de tiempo (es muy conocido el debate entre Bergson y Einstein). Bergson propone un método basado en una intuición, global e inmediata que captura la realidad esencial de las cosas porque captura su duración y su flujo perpetuo. La duración es para Bergson un proceso dinámico que vive en nosotros, es decir, que es de naturaleza psicológica (Bergson, 1896:72-74). La duración es un acto de memoria en el que sólo una pequeña parte de nuestro pasado llega a ser representación (Bergson, 1907:4-5, en Altaya 47-8). El ritmo de la duración depende de nuestras acciones sobre las cosas porque los objetos que nos rodean reflejan nuestra acción posible sobre ellos (Bergson, 1896:14-16 en Altaya 77). Establecemos la continuidad mediante los movimientos relativos que atribuimos a objetos en el espacio (Ibid. 231-234, en Altaya 83-84). La teoría de Bergson, al igual que el modelo metafórico, concede particular importancia a la experiencia física y psicológica y a nuestra capacidad para interactuar con el mundo que nos rodea.

3. Reminiscencias, algoritmos y fractales.

Había permanecido tanto tiempo intrigado por las teorías mecanicistas...(pero) fue el análisis de la noción de tiempo, y su relación con la mecánica y la física, la que cambió completamente mis ideas. Me di cuenta con gran asombro de que el tiempo científico no dura... de que la ciencia positiva consisten esencialmente en la eliminación de la duración.

Bergson, Carta a William James, citado en Friedman, 1990.

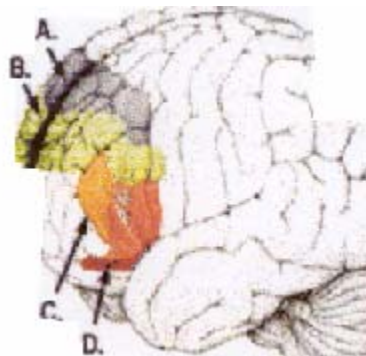
Los conceptos que se organizan como parte del proceso de pensamiento requieren mecanismos de memoria. Las teorías de Aristóteles que explicaban el funcionamiento de la memoria fueron reformadas después por los empiristas británicos, Locke, Berkeley y Hume. Las ideas, cuya base son las sensaciones, se combinan con la experiencia consciente en ciertas condiciones temporales y espaciales, mediante asociaciones (metáforas) y desplazamientos (metonimias).

El significado surge mediante el reconocimiento. En un texto, las palabras sirven como indicadores. Si son familiares serán reconocidas, de lo contrario no transmitirán ningún significado. El acto de reconocer proporciona acceso a parte de la información que se había almacenado, mediante asociaciones de ideas, en la parte de memoria denominada "memoria a largo plazo" (Crick,1994:75). Parece que información se almacena en conjuntos, grupos o categorías. Para localizar un concepto en la memoria, se activa un sistema de datos relacionados con él, que se encontraban almacenados por asociación. A veces, un concepto no se puede recuperar completamente según pone de manifiesto el fenómeno "tener en la punta de la lengua".

Toda la información de objetos, acontecimientos, etc., toma frecuentemente la forma de imágenes mentales, que Lakoff (1990) ha denominado "*image schemas*" o "*schemata*". Es como si, al recordar, las imágenes pasaran verdaderamente ante nuestros ojos. Las investigaciones de Bickerton & Calvin (2000) muestran que los mecanismos mentales de almacenamiento de información, la memoria, no funciona localizando los conceptos en posiciones fijas de nuestro cerebro, sino que los distintos atributos de un concepto (los visuales como forma, color etc., el olor, el sonido, etc.,) se almacenan simultáneamente en varias posiciones que se encuentran interrelacionadas, algo más parecido a un holograma que a un ordenador. Las respuestas emocionales producidas en el momento en que se estableció la memoria quedan incorporadas también, al igual que información temporal acerca de las veces que se han experimentado (Crick,1994:75).

Corteza Prefrontal

- A. Memoria espacial
- B. Memoria espacial: tareas ordenadas
- C. Memoria espacial: tareas ordenadas, razonamiento verbal y analítico.
- D. Memoria objetal y analítica.



Dado que la mente opera en varias modalidades, la pregunta clave es cómo pueden estas modalidades transmitirse la información unas a otras. Ya hemos mencionado la existencia de un debate con respecto a la naturaleza de los algoritmos asociados con las imágenes mentales.

¿Se reducen a la codificación simbólica o son de naturaleza dinámica y geométrica? Según ha mencionado Petitot (1992) el problema no concierne la implementación de los algoritmos sino a su naturaleza.

Las nuevas tendencias en lingüística cognitiva (los trabajos de Talmy, Langacker, Jackendoff, Lakoff, Johnson y Turner) muestran que muchas estructuras lingüísticas se organizan esencialmente de la misma forma que las imágenes visuales o "Gestalts". En su "clearing house model", Jackendoff (1983) menciona que la consciencia puede ser precisamente el sitio donde las distintas modalidades se "hablan" las unas a las otras. El uso de las mismas palabras a través de varios campos semánticos es una indicación de que tales estructuras conceptuales son "primitivas". Para Jackendoff estas estructuras primitivas conceptuales representan las similitudes a través de los distintos dominios. Jackendoff sugiere que la indicación lingüística principal al dominio es la categoría sustantiva. Turner (1991:20) ha indicado también que los sistemas lingüísticos parecen estar estructurados en dominios cognitivos que se asemejan a la percepción visual, por lo que se habla cada vez más de estructuras mentales más cercanas al universo matemático de los sistemas dinámicos y de la geometría diferencial que del análisis funcional.

4. Modelos de memoria. En busca de los tiempos perdidos.

Puede decirse que el presente consiste en gran parte en nuestro futuro inmediato. No percibimos prácticamente más que el pasado, siendo el presente puro el imperceptible progreso del pasado que corre el porvenir.
Bergson, 1896:166-170 en Altaya 84-85

Existe una asimetría fundamental en nuestra percepción visual, ya que podemos ver las cosas espacialmente distantes de nosotros, pero sólo de manera temporalmente simultánea, es decir que nuestra visión percibe las diferencias espaciales pero no las temporales (a diferencia de nuestro sentido del oído que sí percibe las variaciones temporales). Para esta razón, nuestra capacidad para percibir la duración temporal, al contrario que nuestro sentido de la extensión espacial, no viene dada por la experiencia, sino mediante una combinación de experiencia, memoria y anticipación.

Bergson ya indicó que la memoria es un acontecimiento en un presente "real", pero no se debe entender como completamente subjetivo ni completamente objetivo puesto que es una huella de un acontecimiento en un tiempo "real" pasado. El primero en distinguir entre memoria episódica y semántica fue el neurocientífico canadiense Endel Tulving, que señaló que mientras la primera se relaciona con la percepción, la memoria semántica trabaja por asociación (Tulving, 1972:382-403 citado en Wilson, 1999:199).

Parece como si nuestras memorias pertenecieran en un lugar determinado de nuestro mapa del pasado. Es esta habilidad para colocar las memorias en el tiempo lo que contribuye a desarrollar nuestro sentido de la historia y de nuestra identidad (Friedman,1990:27). El trabajo de Friedman, que exploramos en esta sección (en nuestra versión en inglés), analiza los distintos modelos de memoria como el modelo de "etiquetas" (Ibid. 28-31), el modelo secuencial (Ibid. 33), el de impresión química (Ibid.35), los modelos de inferencia (Ibid.38), etc.

Friedman señala, además, que aunque la concepción lineal de tiempo está muy extendida, podría haber tenido poca influencia en la manera de operar de nuestro cerebro. Parece que el tiempo cíclico está más arraigado en la experiencia humana y habría ejercido más fuerza a la hora de crear una representación temporal del mundo en que vivimos (Ibid.44). Según señala Kagame (1979) la experiencia cíclica del tiempo tiene gran influencia en culturas arcaicas como la Bantu en Africa.

5. Recordando si somos capaces de olvidar.

Mientras tanto tiempo vuela – vuela para nunca volver.
Virgilio (70-19 B. C.) Georgias

La mayor parte de la evidencia para la medida de intervalos de tiempo en animales implica situaciones de repeticiones en una serie de ensayos. Las repeticiones, según indicaba Langacker, permiten que construyamos expectativas temporales. Sin embargo, existen impresiones temporales que no tienen que ver con situaciones que se repiten.

Según ha indicado Friedman (1990) nuestra experiencia de duración depende, en gran parte, de la cantidad de memorias almacenadas, ya que medimos el tiempo valorando el número de los acontecimientos que hemos percibido. La experiencia de una cierta duración está, pues, relacionada con la cantidad total de experiencia (sensaciones, percepciones, procesos cognitivos y emocionales, etc.), es decir, con la cantidad de contenido mental (Friedman,1990:24).

Las variaciones subjetivas del tiempo fueron exploradas, según hemos mencionado, por Bergson, William James, y por muchos artistas del denominado movimiento Modernista. Los "momentos del ser" de Virginia Woolf las "epifanías" de Joyce estudian las variaciones temporales y su relación con los estados consciente e inconsciente. Según veremos en otras secciones, hay veces que las variaciones en la experiencia del tiempo se deben a motivaciones personales, influenciadas por nuestro estado de ánimo, nuestras emociones, nuestra salud y nuestro entorno cultural.

Con el tiempo, las memorias y las experiencias acumuladas son esquematizadas y reorganizadas para ser almacenadas en la parte del cerebro conocida como "memoria a largo

plazo". Las memorias de duración pueden estirarse o encogerse al almacenarse subjetivamente de acuerdo con nuestro estado emocional. El olvido no es realmente un proceso en el que se borre información, sino que, más bien, ciertos mecanismos codifican y adaptan los datos, estableciendo relaciones y asociaciones entre ellos. Sin embargo, algunas circunstancias físicas como la edad, el decaimiento y estados carenciales, las drogas o ciertos accidentes (amnesia), pueden provocar desordenes en la estructura temporal, y que algunas memorias se pierdan (Kosslyn 1983). El tiempo parece más breve cuando envejecemos, un fenómeno que no es simplemente debido a cambios metabólicos, aunque si que es cierto que los osciladores temporales funcionan más lentamente con la edad. Las investigaciones de Popper y Eccles (1999) indican que la velocidad a la que olvidamos varía según distintos atributos. Por ejemplo, las memorias con atributos auditivos dominantes tienden a olvidarse más rápidamente, mientras las imágenes visuales tardan más en olvidarse.

6. Representación: modelos mentales de un mundo temporal.

Normalmente vivimos mediante metáforas e imágenes, algunas de las cuales son traducidas de manera aceptable a formas menos figurativas, mientras otras parecen profundas y resisten análisis.
Iris Murdoch (1992) *Metaphysics as a Guide to Morals*

Según hemos señalado, la percepción del paso de tiempo tiene mucho que ver con el conocimiento humano y con la realidad íntima del hombre. El paso del tiempo es un acontecimiento intrínseco a la vida, y por tanto, una categoría esencial mediante la que experimentamos el mundo. Candidato perfecto a uno de los conceptos universales sugeridos por los lingüistas cognitivos.

Sin embargo, la duración no es el único atributo temporal. Existen otras informaciones temporales que incluyen orden, repetición, simultaneidad y duración relativa. El lenguaje musical, por ejemplo, captura muchos de estos atributos, a diferencia de nuestro discurso. Por esta razón, Woolf y Joyce experimentan con la música en las construcciones temporales de sus narrativas, según veremos en las Secciones 10 y 11.

La música o el lenguaje humano tienen en común el ser formas de representación distintas, que capturan diferentes tipos de información temporal. Los calendarios, los relojes, los horarios, los despliegues digitales, los relojes de arena, todos ellos son representaciones que capturan la información temporal de diversas formas.

Hemos visto como las imágenes mentales parecen ser la forma de codificación mental y de representación más empleada por nuestra mente. Los estudios de Gregory y Gombich (1973) o Sekuler y Blake (1993), de Kosslyn (1983), Petry & Meyer (1987), Johnson & Morton

(1991) han mostrado la importancia de la percepción visual, pero también su naturaleza ilusoria. Las imágenes mentales (*image schemas* o *schemata*) son sólo una forma de representación, que generalmente se encuentra asociada a otras formas cercanas al lenguaje (Friedman, 1990:53-55).

La información se almacena de forma parecida a una narrativa, como lo demuestra el hecho de que nos resulta más fácil recuperar elementos almacenados de forma nemotécnica (en forma de canción, poema, etc.). Ya hemos mencionado que el lenguaje es asimétrico respecto al tiempo, por lo que las memorias se organizan mejor siguiendo una configuración espacial. En la narrativa Modernista, la experimentación con la denominada "técnica del flujo de la consciencia" ("*stream of consciousness technique*") pone de manifiesto, según veremos en otras secciones, las distintas formas en que las memorias pueden codificarse y volver a ser experimentadas.

7. La identidad. Nuestro lugar en la narrativa del mundo.

'¿Y qué es lo que lee, señorita?'

'Oh, sólo una novela...un trabajo en el que se rinde el más profundo conocimiento de la naturaleza humana y sus variedades...en el mejor lenguaje posible.'

Jane Austen (1775-1817) *Northanger Abbey*, Ch. 5

Nuestra capacidad para saber el lugar que ocupamos en el tiempo se relaciona con nuestra habilidad de percepción, con nuestra memoria, y con nuestra capacidad de representación. Pero hay también algo especial acerca de la orientación temporal, ya que combina el dinamismo de un presente cambiante con las relaciones entre marcadores de tiempo, característica de las representaciones. Así, la orientación temporal se puede definir razonablemente como la habilidad de determinar el tiempo actual y los tiempos relativos de otros acontecimientos con respecto a alguna construcción o armazón temporal común (la historia, la cultura, etc.).

Se necesitan, por tanto, dos tipos principales de información: información dinámica e información fija. La información dinámica mide el tiempo actual, mediante el uso de marcadores, respecto a otros tiempos posibles. La información fija, los días de la semana, meses, determinadas actividades, etc., que son enteramente una cuestión de la convención social, nos proporciona un orden con el que orientarnos. Ciertos trastornos de desorientación ocurren en algunas patologías y en sujetos que carecen de referencias temporales sólidas, como les ocurre a los niños.

Los estudios de Friedman revelan además que nuestro pensamiento se encuentra orientado hacia el futuro y no tanto hacia el pasado (1990:73-74), debido a que somos conscientes de que el pasado no lo podemos cambiar, pero sí que podemos influir el futuro.

Según Friedman, existen diferencias en la percepción del tiempo no sólo en culturas distintas, sino también en el entorno rural y en el urbano, e incluso en entornos sociales diferentes. Así por ejemplo se ha descubierto que aunque existen pocas personas con una orientación fuerte hacia el pasado (normalmente asociada a trastornos psicopatológicos y emocionales, como la esquizofrenia o la depresión; analizaremos el caso de Virginia Woolf en la Sección 10), los individuos que registran una mayor tendencia hacia el futuro pertenecen a clases sociales más elevadas. Mientras que las clases sociales trabajadoras registran poca visión de futuro, los ejecutivos y profesionales tienen orientaciones hacia el futuro que, en ocasiones, pueden provocar estados de estrés.

8. El tiempo y el inconsciente.

Pero nadie prestaba atención al relato, porque el sol viajaba de oriente a occidente, y las horas que crecen a la derecha de los relojes deben alargarse por pereza, ya que son las que más seguramente llevan a la muerte.

Alejo Carpetier, *Viaje a la semilla*, citado en Caparrós, 1994: 155

A lo largo de este proyecto, mostraremos como el Siglo XX ha supuesto una completa y nueva valoración de la experiencia temporal humana. Veremos como en la primera mitad del siglo, los movimientos vanguardistas y futuristas, el surrealismo y el dadaísmo, perseguían una ruptura de la continuidad temporal, de la historia, exponiendo el pasado como ruina. Veremos también como el desarrollo de las nuevas tecnologías ha abierto canales nuevos de comunicación y representación. La fotografía, la radio, el cine, la televisión o internet, suponen nuevas formas de codificar y preservar la información temporal.

Hemos visto como la sensación del paso del tiempo viene dada por una combinación de experiencia, memoria y anticipación. Hemos analizado la relación entre la formación de conceptos y los modelos metafóricos, hemos explorado los distintos tipos de memoria, y hemos concluido que el ser humano tiene, generalmente, una orientación hacia el futuro. De esta forma, hemos establecido una relación entre la experiencia consciente, interactiva con el mundo exterior, y el tiempo. ¿Pero, cuál es el tiempo del inconsciente?

En una subsección anterior indicábamos que en ausencia de marcadores externos, es decir, en el pensamiento inconsciente o proceso primario, es muy difícil, por no decir prácticamente imposible, determinar el paso del tiempo, algo que, como veremos, exploran las narrativas de Woolf y Joyce. Nicolás Caparrós ha realizado un análisis exhaustivo de las distintas perspectivas temporales, la filosófica, la física, la termodinámica, la de los sistemas complejos o teorías del caos, y ha estudiado también el papel de las matemáticas en la creación de una lógica del tiempo, que operaría en el pensamiento consciente.

Según Caparrós, la lógica binaria o asimétrica, que habitualmente opera en el nivel consciente, es totalmente inútil al tratar con procesos inconscientes. Los niveles más profundos se rigen por el principio de simetría, donde que A sea distinto de B no supone que A no pueda ser igual a B (principio de no contradicción). El tiempo inconsciente es "denso y de una continuidad desesperante", indica Caparrós (1994:157). Los principios de ausencia y presencia no se encuentran operativos, y en este nivel el cerebro funciona como un "atractor caótico", un océano de información arbitraria y sin sentido, pero del que surge el significado al engendrar el proceso secundario, es decir, tras establecer contacto con el mundo externo, el mundo del Otro, mediante la percepción y la interacción.

Por esta razón, Caparrós indica que la explicación de la ontogénesis temporal, del origen de la experiencia del tiempo, tiene que venir dada mediante un análisis pluridisciplinar que proporcione informaciones variopintas acerca de las complejas interacciones que operan en nuestro cerebro y nuestro cuerpo. Son precisamente estas interacciones las que producen la experiencia del flujo del tiempo (Caparrós,1994:157). ¿Información fáctica o ficticia? Es precisamente la experiencia de la diferencia, según indica Caparrós, la oposición interior-exterior la que contiene la semilla de la temporalidad (Ibid.134-139 & 178-183).

Ya hemos mencionado que la experiencia consciente del tiempo es tridimensional porque se encuentra asociada a nuestra percepción espacial, y que nuestras memorias más profundas, las de naturaleza inconsciente, carecen de referencias espaciales puesto que el mundo inconsciente se encuentra aislado, encerrado en sí mismo.

Caparrós estudia los procesos inconscientes que influyen en la génesis de la temporalidad, procesos que se manifiestan en desordenes temporales, tales como, la esquizofrenia, la paranoia, la depresión, las experiencias de "*déjà vu*" y "*jamais vu*". Su análisis se basa en el trabajo de Matte Blanco en lógica binaria, que opera principalmente bajo dos principios, el principio de la simetría y el principio de generalización (Caparrós,1994:219). Éstos se resumen en las nociones Freudianas de condensación y el desplazamiento (Freud, *Teoría del Inconsciente* (1915:1051 y 1060-1, citado en Caparrós 219- 221) y en la distinción de Lacan, y posteriormente de Jacobson y Lévi Strauss, entre la metáfora y metonimia y en sus estudios de los procesos simbólicos.

La estructura *Tridim* desarrollada primero por Blanco (1988) y por el propio Caparrós (1991a y 1991b) opera bajo las nociones de la condensación (metáfora) y desplazamiento (metonimia) y permite lo que en matemáticas se denomina "proyección", "la representación de una estructura de dimensiones N por medio de otra de N-1 dimensiones" (Caparrós,1994:253). Si nuestro espacio psíquico es N-dimensional, siendo representado por un espacio tridimensional

(X, Y, Z), es decir de N-1 dimensiones, donde hay menos información (puesto que hay menos puntos), las operaciones tales como la condensación y el desplazamiento se explican fácilmente por la repetición puntos, y la repetición es igual a una estructura simétrica. Por tanto, nuestra estructura inconsciente N-dimensional sufre una reducción en el espacio tridimensional de nuestra mente consciente (Ibid.251-5).

Como veremos a lo largo de este proyecto (en particular en las secciones 7 y 8), las paradojas de la posición estructuralista terminaron por desvelar la base cultural o virtual de toda estructura. Es precisamente la ausencia del principio de contradicción lo que causó el desplome de la estructura simbólica. Las antinomias y las ironías se han mostrado, con la mirada puesta en el receptor o lector, como las semillas de la actividad narrativa y por tanto como génesis de la temporalidad. Barthes, Bahktin, De Man, Derrida, son algunos de los se han dado cuenta que la noción de la diferencia era fundamental para explicar la experiencia temporal, según indica el propio Caparrós (Ibid. 242).

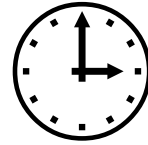
En su análisis, Caparrós establece cuatro interacciones posibles entre la lógica binaria y la inconsciente. Es precisamente la interacción entre ambas lo que produce el efecto de temporalidad. Las estructuras *Alassi*, *Simassi*, *Tridim*, y *ZigZag* contemplan distintos grados de simetría y diferencia. En las zonas más profundas, donde hay una mayor simetría, se localizan ciertos desórdenes sociales tales como el racismo, donde diferencia no se percibe. En la esquizofrenia también se produce una ausencia de contradicción y por tanto, una confusión entre el mundo externo e interno (Ibid.244-5). Caparrós identifica la estructura *Alassi* (donde el pensamiento alterna simultáneamente asimetría y simetría) como fundamental para la génesis de la temporalidad (Ibid. 259). Sin embargo, a lo largo de este proyecto, mostraremos como la estructura *Simassi* (que alterna simetría y asimetría y que se da en el fenómeno de la fijación y en algunos procesos de delirio y psicosis) (Ibid. 248-9) se nos descubre imprescindible para hablar de la temporalidad "estática" y "oscilante" contemporánea.

Para Caparrós, los niveles psicológico, biológico, social, macro o micro físico, termodinámico, etc., no son más que distintas formas de leer el tiempo, diferentes maneras de acotarlo, al igual que integrales matemáticas. Es por ello que Caparrós intenta una aproximación dialogada. El hecho de que la condición humana sea un sistema abierto es lo que, para Caparrós, proporciona la energía necesaria, no sólo metabólica sino también debida a la interacción humana y a la presencia de medios sociales, para romper nuestro espacio aislado y dejar que la temporalidad se insinúe, surgiendo del un vacío o caos indiferente.

Obras citadas.

- Arsuaga Juan Luis y Martínez Ignacio (1998) *La especie elegida. La larga marcha de la evolución humana*. Círculo de lectores.
- Baddeley, A. (1990) *Human Memory: Theory and Practice*. Needham (Mass.) Allyn & Bacon.
- Barlow, H. , Blakemore, C. & M. Weston-Smith (eds.)(1994) *Imagen y conocimiento. Cómo vemos el mundo y cómo lo interpretamos*. Barcelona: Crítica.
- Beardsley, (1997) T. "The Machinery of Thought" in *Scientific American*: May 1997
- Bergson, H. *Memoire et vie*. Textos escogidos por Gilles Deleuze de *Las dos fuentes de la moral y la religion* (1932), *La risa* (1900) *La evolución creativa* (1907), *La energía espiritual* (1919) *Duración y simultaneidad* (1922), *Pensamiento y movimiento* (1934). Trad. Mauro Armiño. Presses Universitaires de France 1957, Alianza 1977 (1), 1987 (2), Altaya 1994.
- (1944) *Creative Evolution*. New York: Random.
- (1965) *Duration and Simultaneity with Reference to Einstein's Theory*. Trad. Leon Jacobson. Indianapolis: Bobbs-Merrill.
- Berstein, Jeremy (1991) *La décima dimensión*. Madrid: McGraw Hill.
- Bickerton, Derek & Calvin, William (in press) *Lingua ex Machina: Reconciling Darwin and Chomsky with the Human Brain* MIT Press.
- Calvin, William (1996) *The Cerebral Code*. MIT Press.
- Campbell, Joseph (ed.) (1976) *The Portable Jung*. New York: Penguin
- Caparrós, Nicolás (1994) *Tiempo, Temporalidad y Psicoanálisis*. Madrid: Quipú ediciones.
- Capra, Fritjof (1998) *La trama de la vida; una nueva perspectiva de los sistemas vivos*. Barcelona: Anagrama.
- Crick; Francis (1994) *The Astonishing Hypothesis: The Scientific Search of the Soul*. New York: Scribner. Spanish Trad. in *Debate and Círculo de Lectores*.
- Crick, F. & Mitchinson, G. (1983) "The function of Dream Sleep", *Nature* 304: 111-114.
- Deleuze, Gilles (1988) *Bergsonism*. New York: Zone. Chapter 3 deals with "Memory as Virtual Co-existence", 51-72.
- Derrida, Jacques (1978) "Structure, Sign and Play in the Discourse of Human Sciences" in *Writing and Difference*, reproduced in David Lodge (ed.) *Modern Criticism and Theory*. London. Longman 1988.pp 108-124.
- De Man, Paul (1971) *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Oxford University Press. *Visión y Ceguera: Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*. Editorial de la Universidad de Puerto Rico. Intro. H. Rodríguez-Vecchini y J. Lezra. 1991
- (1979) *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven: Yale University Press. *Alegorias de la Lectura*. Trad. Enrique Lynch. Palabra Crítica. De. Lumen 1990.
- Dudai, Y. (1989) *The Neurobiology of Memory: Concepts, Findings, Trends*. Oxford U. Press.
- Eccles, John (1989) *Evolution of the Brain: Creation of the Self*. Routledge.
- Edelman, Gerald (1989) *The Remembered Present: A Biological Theory of Consciousness*. Basic Books.
- Eliade, Mircea (1949) *Le Mythe de l'éternel retour*. Trad. de J. Gouillard y J. Loucasse. Gallimard 1951. Alianza 1972(1), 1993(9). Altaya 1994.
- Fischbach, Gerald D. (ed.) (1993) *Mente y cerebro*. Barcelona: Prensa Científica.
- Fraser, J.T. (1990) *Of Time, Passion and Knowledge*. Princeton Univ. Press.
- (1981) *The Voices of Time*. The University of Massachusetts Press.
- Friedman, William (1990) *About Time: Inventing the fourth dimension*. MIT Press.

- Gardner, Howard (1982) *Developmental Psychology*. Boston: Little, Brown second edition.
- (1987) *The Mind's New Science: A History of the Cognitive Revolution*. New York
- Groves, Philip & George Rebec (1992) *Introduction to Biological Psychology*. William C. Brown.
- Hebb, D.O. (1949) *Organización de la conducta*. Debate, 1985.
- Hoagland, H. (1933) "The physiological control of judgements of duration: evidence for a chemical clock", *Journal of General Psychology* 9, 267-287.
- Hubel, David (ed.) (1980) *El cerebro*. Barcelona: Labor.
- Jackendoff, R. (1978) "Grammar as Evidence for Conceptual Structure", in Halle, Bresnan & Miller (eds.) *Linguistic Theory and Psychological Reality*. Cambridge, MA, MIT Press.
- (1983) *Semantics and Cognition*. Cambridge: The MIT Press.
- (1987) *Consciousness and the Computational Mind*. Bradford Books, MIT Press.
- (1996) "The Architecture of the Linguistic-Spatial Interface", in P. Bloom,
- James, William (1890) *The Principles of Psychology*. Harvard University Press, 1981.
- (1919) *Some Problems of Philosophy*. New York: Longman.
- Jáuregui, José Antonio (1995) *The Emotional Computer*. Cambridge (Mass.) Blackwell. Spanish Trad. *Cerebro y emociones. El ordenador emocional*. Madrid: Maeva eds.1998.
- Johnson, Mark & Morton, John (1991) *Biology and Cognitive Development: The Case of Face Recognition*. Blackwell.
- Kagame, Alexis (1975) *Les cultures et le temps*. Unesco. Trad. A. Sánchez-Bravo, *Las culturas y el tiempo*. Ediciones Sígueme, 1979
- Kosslyn, Stephen M. (1983) *Ghosts in the Mind's Machine*. Norton.
- (1994) *Image and Brain: The Resolution of the Imagery Debate*. Cambridge (Mass.), MIT Press.
- Kosslyn, Stephen M. & Olivier Koenig (1992) *Wet Mind: The New Cognitive Neuroscience*. New York: Free Press.
- Langacker, Ronald (1988) "A Usage-Based Model". In Brygida Rudzka-Ostyn (ed.) *Topics in Cognitive Linguistics*. Pp. 127-161. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins. Current Issues in Linguistic Theory 50.
- Lodge, David (1977) *The modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy and the Typology of Modern Literature*. London: Arnold.
- Matte Blanco, I. (1975) *The Unconscious as Infinite Sets: An Essay on Bi-logic*. London: Duckworth.
- (1988) *Thinking, Feeling and Being*. London: Library of Psychoanalysis.
- Mora, Francisco (1996) *El cerebro íntimo*. Barcelona: Ariel.
- Morgado, Ignacio (ed.) (1994) *Psicología fisiológica*. Barcelona: Prensa Científica.
- Nieto, Manuel (ed.) (1991) *Función cerebral*. Barcelona: Prensa Científica.
- Penrose, Roger (1994) *Shadows of the Mind: A Search for the Missing Science of Consciousness*. New York, Oxford University Press.
- Petry, Susan & Glenn Meyer (1987) *The Perception of Illusory Contours*. Springer-Verlag.
- Popper, Karl & Eccles, John (1985) *The Self and Its Brain*. Springer-Verlag. Spanish Trad. *El yo y su cerebro*. Labor Universitaria 1985, 1999.
- Ricoeur, Paul (ed.) (1975) *Les cultures et le temps*. trad. A. Sánchez-Bravo. Unesco. Salamanca: Sígueme.1979
- Ruiz Vargas, J.Mª (1994), *La memoria humana. Función y estructura*. Madrid. Alianza.
- Sekuler, Robert & Randolph Blake (1993) *Perception*. MacGrawHill.
- Triesman, Michael (1999) "The Perception of Time" in *The Arguments of Time*. Ed. Jeremy Butterfield. British Academy. Oxford University Press.
- Tulving, E. & Wayne Donaldson (eds.)(1972) *Organization of Memory*. NY: Academic Press.
- Wilson, Edward O.(1999) *Consilience*. Barcelona: Galaxia Gutenberg & Círculo de Lectores.
- Zubiri, X. (1989) *Estructura dinámica de la realidad*. Madrid: Alianza.



Representaciones del tiempo.

Es esencial a la vida del individuo datarse a sí misma de un cierto instante -el nacimiento- y extenderse desde cualquier presente hasta un tiempo aproximado en que la muerte ha de venir. Esta conclusión cierta actúa por anticipado en nuestros días; es el gran mañana que modela nuestro hoy.

Ortega y Gasset. Introducción a las *Lecciones sobre la filosofía de la historia* de Hegel. Altaya 1994:32.

1. Los mitos y el tiempo lineal y cíclico.
2. El movimiento hacia una concepción racional de tiempo.
3. La física del tiempo y la base de los modelos temporales científicos.
4. El tiempo y la historia.
5. La ética del tiempo.
6. Tiempo, cuerpo y alma.
7. El tiempo y la Primera Revolución Científica.
8. Del racionalismo al escepticismo y viceversa.
9. Nociones empíricas de tiempo.
10. La Física Newtoniana, el tiempo y el determinismo.
11. Razón, experiencia y tiempo.
12. Examen crítico del tiempo.
13. Las Repercusiones de la Primera Revolución Científica.

El ser humano siempre ha tratado de encontrar una respuesta a la cuestión del tiempo, problema que, según hemos visto, se encuentra vinculado con aspectos tan diversos como los orígenes, la identidad o la historia. Contemplada desde esta perspectiva, la problemática del tiempo se convierte más en una cuestión ontológica que en una noción científica.

En las secciones anteriores hemos explorado como las nociones de causa y efecto (nacimiento y muerte) se conceptúan de forma espacial como salida y entrada, y que se encuentra en estrecha relación con la percepción del paso del tiempo, que se experimenta como un objeto en movimiento relativo respecto a nosotros. El concepto de tiempo forma parte, por tanto, de nuestro esquema conceptual más básico.

La experiencia de irreversibilidad y del paso inexorable del tiempo es intrínseca a la naturaleza humana. A diferencia de otras criaturas, nosotros sabemos que cuando nuestro se termine, moriremos.

Pero las representaciones del tiempo son también componentes esenciales de nuestro conocimiento social, cuya estructura refleja los ritmos de la evolución de la sociedad y la cultura. La forma en que medimos y experimentamos el paso del tiempo revela numerosas tendencias fundamentales entre los individuos y grupos que forman una sociedad determinada.

Existen distintas explicaciones para el origen, el paso y el fin del tiempo. Las diferentes comprensiones discurren paralelas a los descubrimientos acerca de la identidad de la naturaleza humana y acerca del mundo que nos rodea. Algunas de estas concepciones han cambiado, pero también hay otras que se han recuperado y vuelven a emplearse.

Paul Ricoeur (1979) ha sido una de los primeros eruditos en ofrecer un estudio comprensivo de las diferentes concepciones de tiempo y de su relación con los mitos, lenguas y culturas. En las sociedades arcaicas el tiempo tomaba la forma de una fuerza misteriosa y poderosa, cargada de afectividad, siendo malo o bueno según el humor de los dioses. Existía ya la tendencia a abolir o ignorar el tiempo individual, buscando el ideal de un tiempo mítico, el de los héroes arquetípicos, que se repetía de manera cíclica, aliviando así el miedo a la muerte.

Poco a poco el ser humano fue tomando consciencia de sí mismo y comenzó a surgir una nueva representación del tiempo en la que valor ético y político llegó a predominar. El tiempo se convirtió en una útil herramienta de dominación y control. La creencia en la trascendencia del tiempo llegó a extenderse hacia el futuro de toda la humanidad.

1. Los mitos y el tiempo lineal y cíclico.

Debemos preguntarnos si el tiempo pertenece sobre todo al mundo externo o a la mente...debemos juzgar si esos términos primitivos (antes, ahora, después) no presuponen actos de juicio humano.
K. Denbigh 1981

Según indica Lloyd (1979), los griegos no tuvieron una concepción fija del tiempo. Abundan tanto las interpretaciones lineales como las cíclicas. En la Teogonía (80 a.C.) el origen del tiempo coincide con el de los dioses, Caos, Gea y Eros. Tanto en Hesíodo como en Ovidio, Caos es el vacío del universo, una masa desordenada y sin forma de la que surge un mundo ordenado. Eros es el deseo y Gea, la tierra, el lugar o espacio que da a luz a Urano, el cielo, a las montañas, a Pontus, el mar, etc.

Uno de los descendientes de la unión incestuosa de Urano y de su madre Gea, es Cronos, el tiempo, un Titán que personifica un doble aspecto de Caos y Orden. Se trataba de un dios alado, siempre dispuesto a remontar el vuelo, y que devoraba a sus hijos, símbolo de la aniquilación. Pero mientras la vida de los dioses es eterna, la de sus hijos terrenales, los

humanos, es sólo un tránsito, según explica Homero, (Iliada VI, 146 citado en Lloyd,1979:135-37). El alma humana, sin embargo, es eterna (Odisea XI, 488 citado en Lloyd,1979:135-37).

Una vez que el tiempo humano y el tiempo del mundo se encuentran en movimiento, los modelos estacionales de la naturaleza y el movimiento de las estrellas proporcionaron un nuevo orden para el tiempo. Los antiguos ritos de fertilidad se basaron en la astronomía, desarrollada en una tentativa por regular el ciclo de cosechas. Frazer (1911-15) y Weston (1920) han explorado algunos de estos ritos en antiguas religiones y tradiciones de Mesopotamia, del antiguo Egipto y de la Grecia clásica. En muchos de estos ritos la figura del "dios anual" o rey, cuyos poderes garantizaban la fecundidad y la lluvia, se ofrecía como sacrificio cuando su poder se debilitaba. Se le enterraba para que las cosechas volvieran a resurgir con nueva fuerza. Los "hombres verdes" y John Barleycorn, figuras de la tradición celta, son, junto con los rituales del dios semita Marduk (Eliade,1949:95), el egipcio Osiris, etc., algunas de las figuras sacrificadas y resucitadas en una nueva forma, simbolizando el renacimiento de la vida. Mircea Eliade (1949) ha indicado que estos rituales son un denominador común en la mayoría de las religiones y que se emplearon particularmente al finalizar un ciclo (Año Nuevo en el sentido pagano, la Pasión y la Resurrección de Cristo en religiones cristianas, etc.). Estaban pensados como enmienda de pecados y regeneración del espíritu, el comenzar de un ciclo con potencialidades nuevas. Estas ceremonias se asociaron a acontecimientos cosmológicos o al movimiento de las estrellas y planetas. La evidencia lingüística de esta relación se puede encontrar en los nombres de los días de la semana, derivado de deidades Grecorromanas asociadas con los planetas, y en los meses (la palabra latina *mensis* deriva de la raíz *metior* = medida y luna). Eliade indica que siempre ha habido una cierta rebelión contra la concepción lineal e histórica de tiempo, y nostalgia hacia un regreso periódico al tiempo mítico de los orígenes.

En los mitos, el acto cosmogónico de la creación se representa siempre como lucha o interacción entre fuerzas, y como duración, según explica Eliade (Ibid.20), algo que la teoría de causalidad, analizada en la primera sección de este proyecto, exploraba también. La repetición ritual del acto cosmogónico es proyectada entonces en una especie de tiempo mítico o "*illo tempore*" (Ibid. 39), de forma que el concepto de tiempo adquiere "pregnancia" (*entrenchment* es el término de Langacker).

Además, Eliade señala como el ritual aparece estrechamente relacionado con el tiempo, ya que significa, no sólo la transformación de un espacio de profano en un espacio trascendente, sino también la transformación de un tiempo concreto en un tiempo sagrado. Por esta razón todas las ceremonias tienen una función ritual. La transformación del antepasado muerto en el héroe, corresponde a esta fusión del individuo y el arquetipo. En la tradición griega, explica

Eliade, sólo los héroes mantienen su personalidad después de su muerte. Sus actos, sin embargo, son ejemplares, y en un cierto sentido, impersonales (Ibid. 51-52). El significado de los banquetes y la ambivalencia y polaridad de períodos de tristeza y felicidad, la indulgencia en el alimento y abstinencia, la meditación y la orgía, funcionan en un sistema de renovación periódica. El fin de un ciclo se produce en una manera apocalíptica, con lluvia (como en el mito del Rey Pescador) y fuego (como en Sermón del Fuego de Buda, inmortalizado en la "Tierra Baldía" de Eliot), elementos típicos en la purificación que precede a la muerte.

2. El movimiento hacia una concepción racional de tiempo.

Hablaré del doble proceso de las cosas: ya que por una parte aumenta el uno, permaneciendo solo, a partir del múltiple, y por otra, al contrario, se divide y del uno nace lo múltiple. De lo que es mortal, pues, procede un doble nacimiento y una doble destrucción...Y estos elementos no abandonan nunca su continuo cambio; o todo se unifica gracias al amor, o, de nuevo, cada elemento se separa, llevado por la fuerza hostil del odio.
Empédocles (490-430BC), *Purificaciones*. Frag 17. Citado en Lloyd, 1979:150

Junto a las explicaciones míticas de Hesíodo y las literarias de Homero, otra de las primeras respuestas griegas a la pregunta del tiempo nos viene dada por Anaximandro (610-545 a. C.) que relaciona el tiempo y la justicia de un modo parecido a la que presenta Hesíodo en *Los trabajos y los días*. Anaximandro concibe el proceso de creación como el resultado de la interacción de fuerzas naturales. La primera especie viva se genera por la acción del sol sobre el agua (Lloyd, 1979:144). Lloyd explica que alrededor de 500 a.C. una concepción nueva de tiempo comienza a forjarse dentro de pensamiento griego. Indica tres factores claves: un conocimiento más vívido del pasado, las ideas nuevas de cambio y progreso, pero también un interés creciente en el valor de la historia, originada principalmente en las obras de Heródoto y Tucídides (Ibid.139). Aparecen dos reacciones diferentes. Los seguidores de Heráclito (550-480 a.C.) que señalan que cambio y el proceso se encuentra presente en todo, y la doctrina de Parménides, cuyo discípulo Zenón de Elea (495-430 a. C.) apuntó que la lógica era un indicador más seguro de la realidad que la experiencia. Para Zenón, la suposición de la existencia de una pluralidad de cosas en el tiempo y el espacio llevaba consigo graves inconsistencias, por lo que adoptó la doctrina de una realidad indivisible, que demostró mediante la reducción al absurdo del concepto de magnitud matemática. Para Zenón una magnitud no puede ser infinitamente divisible e indivisible sin contradecir la hipótesis original de magnitud. Por tanto, el movimiento era absurdo y no podía existir, y el tiempo, que al fin y al cabo es movimiento, es sólo una ilusión (Lloyd, 1979:146).

La doctrina de la transmigración del alma o metempsicosis, se encontraba ya en Homero, aunque se supone particularmente asociada a la figura de Pitágoras (Lloyd,1979:139). La fuente principal se encuentra en el *Fedón* de Platón, que justifica la creencia en la inmortalidad del alma mostrando que deriva de una doctrina metafísica fundamental (la teoría de las Ideas y la doctrina de las Formas, explicada en el *Menón*). La teoría de las Formas insiste en que más allá de cosas físicas, percibidas por los sentidos y en constante cambio, está el reino espiritual de las Ideas, comprensible sólo por la mente. Para Platón (428-347 a. C.), el hombre vive en un mundo de apariencias, de manifestaciones fenomenológicas. Este panorama lo expresa también en la *República*, con la célebre metáfora de la cueva, donde el mundo físico se asemeja a sombras en la pared, causadas por imágenes de las Ideas recordadas. La teoría de la reminiscencia (anamnesis) es una forma de epistemología ya que habilita al hombre para alcanzar el conocimiento de las Formas o Ideas (Ibid.155).

Lo que distingue al Platonismo de otras filosofías pre-Socráticas es el papel de la razón humana y el enfoque ético. Al igual que Parménides, Platón busca una realidad esencial, absoluta e inmutable, independiente del mundo de los fenómenos, del mundo percibido por los sentidos, un mundo abocado al cambio. De ahí que, para Platón, el alma sea independiente del cuerpo, lo que la convierte en inmortal. Esta visión dual de la naturaleza humana como esencia/forma y materia/cuerpo, justificó la existencia de dos escalas diferentes de tiempo, el tiempo eterno de las formas y del alma, y el tiempo físico de hombre, que finaliza con su muerte.

Además, Platón contribuye a la cuestión del tiempo dibujando la distinción entre absoluto y relativo. Si decimos que A no es B, esto no significa que A no es nada, sino que A es de otra manera que B. Este enfoque dialéctico abre la puerta a la relación compatibilidad-incompatibilidad (explorada por Wittgenstein) y a la posibilidad de la existencia de ambos tiempos, lineal y cíclico (Lloyd,1979:157). Según Lloyd, esta lectura dualista de la naturaleza humana y del tiempo tendría su origen en las doctrinas Pitagóricas, provenientes del antiguo Egipto, y prefiguradas también en las *Purificaciones* de Empédocles (Ibid.148-9), donde el odio es la causa de la caída del alma y responsable de la separación de los cuatro elementos básicos (la tierra, el agua, aire y fuego), que sólo llegarían a reunirse mediante el amor (purificación). Eliade ha relacionado también estas ideas presentes en la concepción griega, con las tradiciones egipcias, persicas y babilónicas (Eliade,1949:113). Los registros históricos "no oficiales", tales como las tradiciones masónicas, los evangelios de gnósticos, y los manuscritos del mar muerto parecen confirmar dichas hipótesis.

3. La física del tiempo y la base para los modelos científicos del tiempo.

El tiempo es la imagen móvil de la eternidad.
Platón

El pensamiento de Aristóteles (384-222 a.C.) se distanció de la concepción del alma de Platón, negando el postulado de entidades cuya existencia no pudiera probarse con evidencias del mundo de la experiencia. Aristóteles definió el alma como un principio esencial y orgánico, esencialmente unido al cuerpo. El alma es para Aristóteles una continuación del cuerpo que consiste en varias facultades biológicas tales como la nutritiva, responsable del crecimiento, la perceptiva (existen cinco modos de percepción por los sentidos) y la intelectual, donde habla de las palabras como símbolos del pensamiento y otros fenómenos mentales (McKeon,1947:145-235).

Aristóteles dedica varios libros a estudiar la pregunta de tiempo. En el libro II de su *Física* estudia la materia y la noción de causalidad como proceso o fuerza dinámica, dedicando los libros III y V a la noción de movimiento. En el libro VIII estudia la causa primaria del movimiento de los cuerpos naturales. Las nociones de unidad, continuidad e identidad proporcionan la base para su concepción de Dios como causa primera del movimiento. El Dios de Aristóteles no es una inteligencia pura y creadora, pues el mundo estaba ya en existencia al ser eterno (Lloyd, 1979:160). Dios es sólo el causante del movimiento (McKeon 238-243) (Lloyd,1979:161) quedando el tiempo definido como la medida del movimiento con respecto al antes y al después (*Física*, 219 citado en Lloyd,1979:159).

Aristóteles rechaza la definición del espacio como un vacío. Para él el espacio vacío es una imposibilidad. Aristóteles define el espacio como el límite del cuerpo circundante hacia lo que se rodea, y reclama que aunque potencialmente divisible (como el tiempo), el espacio y el tiempo no se dividen verdaderamente (en el libro IV de su *Física* discute la paradoja de Zenón indica Lloyd,1979:153), aunque concibe el "ahora" instantáneo como punto geométrico (Ibid.162), cosa que los Estoicos no admitían, pues no creían en la existencia de un tiempo breve (Plutarco citado en Lloyd,1979:162), ni tampoco el epicureísmo que no admitía la indivisibilidad del tiempo.

Tanto el Platonismo como el Aristotelismo han constituido las bases de la cultura Occidental siendo, más que doctrinas filosóficas, dos enfoques, dos maneras diferentes de ver, interpretar, y leer el mundo: la intuición psicológica y espiritual o el análisis científico y racional. Tienen en común el hecho que ambos colocan al ser humano en el centro de un proceso cognitivo orientado hacia la realidad (Tarnas,1991:79-82). En la actualidad las perspectivas psicológica y racional no se contemplan como antagónicas, y la tensión entre verdad y arte, entre realidad objetiva y subjetiva se ha aliviado.

4. El tiempo como identidad histórica.

Al igual que los egipcios y los griegos han sido acreditados con la construcción del espacio, y los romanos con la construcción del estado, a los judíos se les atribuye la construcción del tiempo histórico. André Neher indica que los nómadas semitas basaban todas sus concepciones metafísicas en la historia, relegando el espacio al área de prácticas religiosas y sagradas.

Neher afirma que el Génesis contiene incluso un rechazo del espacio, en el sentido que pone todo énfasis en la división de tiempo. En el principio (*berechit*) fue la Palabra. *Berechit* no significa realmente 'en el principio' sino 'en *un* principio'. Es decir, que el acto de la creación ocupa un tiempo en sí mismo. Y entonces Dios comienza a crear y dividir la creación en siete días. La creación se manifiesta con la aparición de tiempo, y se produce *ex nihilo*, de la nada (Neher,1979:170). Esta es la diferencia entre las concepciones griega y judía de la creación. Para los griegos el mundo se origina como resultado de una batalla entre contrarios dentro del caos, un substrato espacial.

El Dios judío es transcendente, existe en un no tiempo. Nada de lo creado es contemporáneo a Dios. Pero Dios llega a ser parte del mundo de dos maneras, mediante su espíritu y mediante su Palabra (Ibid.173). Las palabras de Dios son el ritmo de Su creación, son los actos, y la historia llega a ser la narración, articulada por el mensajero divino o el profeta (Ibid. 174,176).

Otro aspecto interesante de la concepción judía de tiempo histórico es su carácter de improvisación. Neher indica que en la *exégesis* rabínica (*Berechit Rabbá* 9,4) existen referencias a tentativas previas de creación del mundo. Se registran veintiséis fracasos. Una historia marcada por una inseguridad radical que hace proferir a Dios en el Génesis, '*shéyaamod de Halway* (¡Ojalá resista!) (Ibid. 177). Esta inseguridad de la historia judía es la garantía de su estructura abierta. No hay un punto *omega* en la historia judía, así como no hay un *alfa*. La historia bíblica y su futuro permanecen abiertas. La razón es la libertad humana, explica Neher, que introduce en el universo un factor radical de incertidumbre (Ibid.178). La dimensión temporal humana no es un fijo y esencial 'es' sino un existencial³, a veces pesimista, a veces optimista, 'quizás'.

³ En otras secciones hablaremos de la influencia del pensamiento judío en el existencialismo.

5. La ética del tiempo.

El mundo es todo lo que la caída es.
Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus* 1

Platón desarrolló un esquema filosófico con gran énfasis en los aspectos éticos. Plotino (205-207 a.C.), al igual que su maestro, creyó también que el alma del mundo produce tiempo cuando crea el mundo sensible, que es una imagen del mundo inteligible. Pero Plotinus añadió un aspecto nuevo, sugiriendo la concepción de tiempo como un producto de la degradación del alma, de la Caída (Plotino, *Enneadas* citado en Lloyd,1979:163). La caída se entiende como un tiempo de degradación (Tarnas,1991:152-3 y K. Armstrong, 1993: 158-163, 195-8, 258-9).

La concepción del tiempo en San Agustín se basa también en esta noción (Ricoeur, 1987 y Armstrong,1993:183-190). El tiempo de Plotino está más allá de cualquier clase de memoria (anamnesis) y el hombre viene a estar dentro de ese tiempo, porque se trata del substrato físico del tiempo humano.

Los argumentos de Plotino fueron rápidamente adaptados por los "Padres de la Iglesia" para sustentar la base de la doctrina de la Resurrección. Los teólogos cristianos se acercaron a la pregunta de tiempo de una manera doble y trataron de reconciliar dos extremos aparentemente contrarios: la idea de tiempo como flujo perpetuo y su limitación en la muerte física, y el tiempo eterno de Dios, el tiempo del cosmos y de la naturaleza, un tiempo donde renovación (tiempo cíclico) es posible.

En sus *Confesiones*, San Agustín explica que el descubrimiento de Dios es más una experiencia mística que la conclusión de un proceso racional (Tarnas,1991:151-159 y Armstrong,1993:183-190). Dios es la luz espiritual, el iluminador de toda verdad (xi *De civitate Dei* 4). El mal es la oscuridad. El principio de todo es la Palabra divina. La noción del origen no es, por lo tanto, un instante temporal. El tiempo se crea junto con el universo (*Confesiones* 385-426). A la pregunta *Quid est tempus?*, ¿Cómo se manifiesta el tiempo? Agustín responde que es la distancia entre el espíritu o alma y el ser. El alma se mueve hacia la contemplación de Dios (*Confesiones*, libro XI). El pasado no es sino la memoria presente de acontecimientos pasados (*Confesiones* XI, 17-18, citado en Lloyd 164). El único acontecimiento que marca la historia para un cristiano es la Salvación, la muerte de Cristo, "su hora", que elimina el pecado de la Caída del hombre. La Resurrección de Cristo es la anticipación de la resurrección futura de toda la humanidad. El pasado y el futuro se reúnen en el tiempo (*kairos*) de Cristo, un acontecimiento conmemorado mediante el ritual, la *anamnêsis* del tiempo de Cristo, celebrado el domingo, *Sonntag*, el día del hijo, *dimanche*, domingo, el día de nuestro *domine* o señor, teofanía de Dios,

que es también el día sagrado de su Resurrección, regeneración de la historia humana (Eliade,1949:123). Cristo es “la Palabra hecha carne”, donde historia comienza y acaba (Páttaro,1979:195-6). El tiempo del hombre es una fracción limitada de la duración ilimitada del tiempo de Dios (Cullmann 168, 44 citado en Páttaro,1979:198)

6. El tiempo, el cuerpo y el alma.

El cuerpo humano es el mejor retrato del alma.
Ludwig Wittgenstein *Philosophical Investigations*

Después de la caída de Roma y de que Justiniano cerrase la Academia de Platón y el Liceo de Aristóteles en el año 529, la mayor parte de los principales textos filosóficos griegos dejaron de estar disponibles. Muchos manuscritos se salvaron gracias a los eruditos Islámicos como Avicena(980-1037), Averroes (1126-1198) o el judío Maimónides (1135-1204), que los estudiaron y tradujeron. Las traducciones y comentarios no llegaron a extenderse por Europa hasta después de las Cruzadas, cuando se reactivó el comercio y el intercambio cultural. Hacia mediados del Siglo XIII las universidades italianas se vieron literalmente inundadas de estos textos antiguos, especialmente de la filosofía de Aristóteles (Armstrong,1993:129-199).

El impacto de la filosofía Aristotélica de la mano de los pensadores Islámicos, engendraba dudas y sospechas entre los teólogos cristianos, y algunas universidades impusieron una prohibición en sus trabajos. Tomás de Aquino (1225-1274), el llamado “Buey mudo de Roccasecca” (Nápoles) basó su *Summa Theologiae* en la filosofía Aristotélica, aunque distanciándose de ella en algunos puntos. La razón humana, fundamental en el pensamiento greco-romano, se contemplaba marcada por la arrogancia por parte de los Padres de la Iglesia, que interpretaban las Sagradas Escrituras mediante la Revelación y la Fe. El racionalismo científico aristotélico y la primacía de la inteligencia sobre la fe parecían incompatibles con la teología cristiana. Tomás de Aquino buscó la unión de ambos, probando que la razón es capaz de operar dentro de la fe. Situando al hombre ontológicamente, es decir, por su existencia, en la coyuntura de dos universos, la historia de la naturaleza y la historia del espíritu, fue capaz de resolver el problema de la dualidad cuerpo/ alma, haciendo que el cuerpo no fuera nunca más visto como la prisión del alma, sino igualmente sagrado (Tarnas,1991:195-205).

Para demostrar la existencia de Dios pregunto primero por la causa y después por el efecto (*La existencia de Dios* en Pegis,1948:23). Todo lo que existe tiene una causa primera, Dios, que es el objeto de nuestro conocimiento y actividad racional. El alma es esencia, como Dios, pero en ella se hallan dispuestos los ingredientes que dirigen la mente humana hacia la

reflexión y hacia la experiencia sensorial. Los principios inmortales del alma se reflejan en la mente humana.

La doctrina Tomista supuso el golpe definitivo a las numerosas herejías que creían en el dualismo platónico y planteaban graves dudas ante la Resurrección de Cristo. Aquino aclaró que el hombre resucita en cuerpo y alma (Aquino, *En la sencillez de Dios*, en Pegis, 1948:28-33). Fue canonizado santo en 1323 y nombrado doctor de la Iglesia en 1567.

7. El tiempo y la Primera Revolución Científica.

La frontera entre la filosofía y la ciencia nunca ha sido fácil de dibujar, aunque lo parezca en esta era de conocimiento parcelado. Según hemos visto en secciones anteriores, los primeros intentos por moverse más allá del mito hacia una concepción racional del tiempo, implicaban tanto elementos, como los átomos de Heráclito, o entidades como el "uno" de Parménides. Se empleaban, además, procedimientos basados tanto en la observación, como modelos inductivos, argumentos lógicos o presuposiciones metafísicas.

Durante la Edad Media la metodología fue poco importante puesto que Dios era el responsable del funcionamiento del mundo y de la razón humana. Se prefirió el modelo geocéntrico del universo, creado por Ptolomeo (90-168 d.C.) al heliocéntrico de Aristarco de Samos (310-230 a.C.) y el movimiento y tiempo del universo quedó en manos del milagro de Dios.

Algunos hombres, que aceptaban la existencia del milagro, comenzaron a querer saber como ocurría. El espíritu de indagación se infiltró desde el Siglo XV. La caída de Constantinopla y la repentina entrada de las obras clásicas favorecieron este movimiento hacia formas empíricas. Copérnico (1473-1543) se atrevió a oponerse a la teoría geocéntrica, que presentaba muchas contradicciones (Kuhn, 1962:137). Giordano Bruno (1548-1600) indicó también que la tierra no sólo no era el centro, sino que, en realidad, no había ningún centro, añadiendo además que todo movimiento era relativo y que no hay una dirección absoluta en el movimiento del universo (Ronan, 1983:331). Aún más revolucionaria fue su hipótesis sobre la existencia de una pluralidad de mundos. Además Bruno creía que los componentes materiales de los cuerpos celestes eran básicamente los mismos que los de la tierra, lo que desafiaba abiertamente la noción del mundo humano como un mundo especial a imagen de Dios. Algunas de sus ideas tenían un claro parecido con las doctrinas gnósticas y herméticas por lo que Bruno fue quemado por hereje (Yates, 1964 y 1972).

En 1572 el astrónomo Danés Tycho Brache (1546-1601), que no aceptaba el modelo de heliocéntrico, observó una estrella nueva en la constelación de Casiopea. En 1600, Johannes Kepler (1571-1630), que había sido ayudante de Brache en su juventud, observó otra estrella. En una época en la que los hombres creían que su destino estaba escrito en las estrellas, los movimientos de éstas resultaban fundamentales. Brache y Kepler habían visto las explosiones de estrellas viejas, supernovas (Hull,1959:132-33). Después Kepler determinó, usando matemáticas, las leyes del movimiento planetario y su movimiento en órbitas elípticas (Ibid.136-37 citado Coveney y Highfield,1990:48), lo que implicaba la pérdida de la santa perfección del círculo.

Galileo también creía que "el mismo Dios que nos dota de sentidos, razón e inteligencia" no puede prohibirnos emplearlos para la obtención de conocimientos (*Carta a Cristina de Lorena*, en Altaya 71). Galileo quería ser capaz de medir el tiempo con precisión y decidió experimentar con la caída libre de cuerpos desde la Torre Inclinada de su ciudad natal, Pisa. Sus obras sobre el movimiento de los astros quedaron listadas en el Índice de Libros Prohibidos hasta 1757, y a Galileo se le mantuvo bajo arresto domiciliario hasta su muerte en 1642, debido, entre otras cosas, a que empleaba un "*perpicillum*" (telescopio), considerado como obra del diablo (Hull,1959:141).

La primera Revolución Científica implicó un cambio en la percepción del mundo, y supuso la exteriorización de un conflicto fundamental entre Razón y Autoridad. Al reemplazar las nociones de la mecánica Aristotélica (el movimiento necesitaba de fuerzas) por la ley de la inercia, Galileo eliminaba la necesidad de un agente, un primer motor. El Dios de la tradición Judeocristiana resultaba cada vez más incompatible con el retrato de un cosmos movido por leyes naturales, aparentemente independientes de Dios.

8. Del racionalismo al escepticismo y viceversa.

El que empieza por la certeza, acaba en la duda, pero aquél que se aviene a comenzar en la duda, acabará por obtener certezas.

Bacon 1561-1626, *The Advancement of Learning* (citado en Caparrós 1994).

La naturaleza, arte por el que Dios ha hecho y gobierna el mundo, es imitada por el arte del hombre, como en tantas otras cosas, en que éste puede fabricar un animal artificial. Si la vida no es sino un movimiento de miembros cuyo principio está radicado en alguna parte principal interna a ellos, ¿no podremos también decir que todos los autómatas (máquinas que se mueven a sí mismas mediante muelles y ruedas, como sucede con un reloj) tienen una vida artificial? ¿Qué es el corazón sino un muelle? ¿Qué son los nervios sino cuerdas? ¿Qué son las articulaciones sino ruedas...?

Hobbes, *Leviathan*. Introd. en Altaya.

Descartes (1596-1650) comenzó por afirmar que sólo la certeza absoluta sirve como base del conocimiento humano. Su método deductivo, al igual que el método inductivo de Francis Bacon, procuraba codificar los procedimientos racionales de la ciencia de una manera que los liberase de suposiciones arbitrarias y sin fundamento. De aquí en adelante, su enfoque filosófico fue puramente matemático y su mayor contribución fue la creación de la geometría analítica y la transformación del álgebra (Hull,1959:220-23).

La base del pensamiento de Descartes fue la omnipotencia del conocimiento racional, que resumió en su famoso "*cogito ergo sum*". El pensamiento deductivo cartesiano dio lugar a una visión mecánica del universo, donde los animales inferiores eran autómatas (Julian Marías,1994:9-54).

Espinoza (1632-77) y Leibniz (1646-1716) presentaron también un retrato de mecánico y determinista del mundo. El universo panteísta de Espinoza consistía en una única substancia infinita, que denominó Dios, en un sistema lógico eterno, completamente determinado por causas y efectos. El tiempo del hombre no era verdadero sino el resultado de emociones irracionales (Marías,1994:40-41). Leibniz, matemático, filósofo, jurista, diplomático e historiador alemán, se distanció del dualismo cartesiano, favoreciendo el pluralismo, la idea que el mundo natural es apenas una extensión espacial y que el 'verdadero' tiempo es la transcendencia espiritual entre instantes medidos (Leibniz,1686:98). En 1711 Leibniz se quejó ante la Real Sociedad de Londres de que él, y no Newton, había inventado el cálculo (Coveney y Highfield,1990:51).

Hobbes (1588-1679) creía que todas materias del conocimiento positivo eran el resultado directo del impacto de partículas en los órganos sensoriales. Para Hobbes existían dos clases de cuerpos gobernados por el principio fundamental del movimiento: los cuerpos naturales del mundo físico y orgánico y los cuerpos artificiales o grupos sociales, que culminaban en el Estado. La mente humana era el eslabón que conectaba ambos.

9. Nociones empíricas de tiempo.

A fin de cuentas, ¿qué es hombre en la naturaleza? Nada comparado con el infinito... un punto central entre nada y todo. Infinitamente distante de la comprensión de los extremos... incapaz de ver la nada de donde procede y el infinito en que el que se encuentra sumergido.
Pascal, Pensées 199, en Altaya 76

El mayor logro del siglo XVII fue el sistema matemático del universo introducido por Isaac Newton (1642-1727). El proyecto de Newton relacionó la mecánica de Galileo con la astronomía y el método cartesiano con la física (Hull,1959:176).

El método deductivo de Newton se basaba en la observación más estricta, tratando primero de describir la fuerza de la gravedad, que actuaba sobre los cuerpos a distancia, y después la diferencia entre los movimientos aparentes de las estrellas fijas, que parecían dar lugar a tiempos relativos medidos por los relojes, y un tiempo universal absoluto (Coveney y Highfield,1990:29).

Newton se esforzó por probar que la rotación de la tierra se empleaba como medida del tiempo humano, relativo, pues, a un movimiento en el espacio, pero que los demás movimientos celestiales eran independientes. El tiempo absoluto resultaba inexplicable para Newton quien continuó poniéndolo en manos de Dios (Urmson,1992:97). La razón humana siguió siendo una capacidad innata surgida de Dios (Coveney y Highfield.1990:49). Para Newton, Dios era el creador y conservador del universo, una visión que causó la indignación de Leibniz, que acusó a Newton de asemejar a Dios a un simple relojero.

Las ecuaciones de Newton presentaban la aceleración de un cuerpo en estrecha conexión con la fuerza aplicada, siendo la aceleración el promedio del cambio de velocidad con respecto al tiempo (la ley de la inercia, establecida por Galileo, expresaba que todos los cuerpos se encontraban en movimiento, es decir, que tenían una cierta velocidad). Por tanto, el tiempo aparece dos veces en las ecuaciones de Newton, relacionada primero con la velocidad, y después como segunda derivada en la aceleración, por lo que el tiempo positivo (hacia delante) y el negativo (hacia atrás) producen el mismo resultado (el producto de dos números sean negativos o positivos, es siempre positivo). En otras palabras, la mecánica de Newton es simétrica con respecto al tiempo. No distingue entre las dos direcciones del tiempo. Describe un mundo perfectamente reversible, en el que una tetera rota para reunir la energía necesaria para volver a montarse espontáneamente a partir de sus trozos (Coveney y Highfield,1990:54-57).

10. La física de Newton, el tiempo y el determinismo.

El determinismo del mundo es una consecuencia directa de la estructura matemática de las ecuaciones de Newton. La primera causa o causa inicial, es decir, Dios, determina las condiciones de un sistema cerrado, es decir, que la física newtoniana parece contradecir la creencia en la libertad humana (Coveney y Highfield,1990:64). Además, al ser simétrico, en el universo newtoniano la causa puede convertirse en efecto y viceversa (Ibid.65).

Las ecuaciones de Newton funcionan perfectamente al describir un sistema sencillo, con un determinado y pequeño número de cuerpos en movimiento. Sin embargo, en el caso de

sistemas abiertos y grandes, la más leve incertidumbre en la descripción de las condiciones iniciales, nos dirigiría a futuros muy distintos, como veremos en la Sección 6.

11. Razón, experiencia y tiempo.

El nuevo método científico fue desarrollado para la física y la astronomía, pero su impacto pronto se sintió en el pensamiento moderno. La filosofía empírica insistía en que el conocimiento del mundo físico sólo viene de la experiencia y la observación sistemática (Hull,1959:191-93). De tal forma que el ensayo de Locke, *Sobre el conocimiento humano* (1690) preguntaba por el origen, certeza, y extensión del conocimiento humano (Ibid.194). Para Locke cada individuo debía tomar responsabilidad de sus acciones, definidas por la mente, que era como una pizarra en blanco, *tabula rasa*, (Dunn,1993:61). En contra de la doctrina de ideas innatas, Locke sostenía que las ideas son el producto de la experiencia y su reflejo en la razón. La comprensión del mundo se encuentra, entonces, limitada por los sentidos (Ibid. 80). El tiempo humano aparece como fruto de la experiencia, aunque esta experiencia se origina en "un Dios eterno", con el que el tiempo comenzó a ser (Dunn,1992:65). Por tanto, aunque el énfasis ahora se coloca en la forma en que se adquiere el conocimiento, éste continúa originándose en Dios.

Berkeley (1685-1753), que creía que la filosofía empírica rozaba el ateísmo, consideraba la teoría de Locke un peligro para la fe cristiana, y concluyó que las ideas son objetos de la mente y que no tienen existencia fuera de ella, aunque su contenido se acomode a las leyes mecánicas que, por supuesto, habían sido establecidas por Dios en el momento de la creación. Por tanto, para Berkeley, el mundo es completamente espiritual (Urmson,1992:110) y el tiempo "real" es el tiempo de Dios. El tiempo del hombre es una mera ilusión.

Hume (1711-1776) quiso aplicar el método de Newton a las ciencias naturales. Al igual que Locke y Berkeley, se acercó el problema del conocimiento desde una perspectiva psicológica y empírica. Hume creyó también que el origen del conocimiento eran las impresiones sensoriales, pero desconfiaba del poder de la mente, y consideraba una contradicción el que las percepciones no persistiesen en el tiempo (Ayer,1992:224). ¿Cómo, entonces, surge la idea de identidad?. Concluyó que la idea que un solo objeto transmite no es la de identidad sino de unidad, y que la idea de la identidad es realmente el producto de un error en el que caemos cuando pensamos acerca del tiempo, un concepto que estrictamente sólo implica sucesión (Ayer,1992:225). El análisis de Hume descubrió que el orden proviene de un proceso de asociación de ideas que depende de tres relaciones: semejanza, contigüidad y causa-efecto. Para Hume el tiempo es sólo una sucesión o serie de estados mentales (Ayer,1992:239).

12. Examen crítico del tiempo.

Cuando tiro al fuego un trozo de madera seca, inmediatamente mi mente es llevada a concebir que la llama aumentará y no disminuirá. Esta transmisión del pensamiento de la causa al efecto no procede de la razón. Tiene su origen exclusivamente en la costumbre y en la experiencia.

Hume, *Investigación sobre el conocimiento humano* [54] in Altaya 77

La contribución de Kant consistió en relacionar el racionalismo y el empirismo. Kant (1724-1804) compartía con Hume el rechazo a la metafísica como punto de partida filosófico, pero encontraba el escepticismo de Hume poco satisfactorio. Admitió que Hume le despertó de su "sueño dogmático" pero se negó a vivir con la idea de que existen cosas que nunca podremos comprender.

Kant comenzó a analizar conceptos verdaderos, según el mundo descrito por la física de Newton. En lugar de preguntar cómo es que el hombre adquiere conceptos tales como el espacio y el tiempo a través de sus sentidos, Kant preguntó cómo es que el hombre puede experimentar ciertos estados mentales. El método empírico de Hume llevaba únicamente a impresiones cambiantes, intrínsecas a la naturaleza cambiante del hombre, por ello Kant empleó además un enfoque cartesiano deductivo que denominó "razonamiento crítico" y que consistía en 1) análisis, b) dialéctica o lógica del error que dirige a filosofías opuestas (tesis/antítesis) si se descuida la razón, y c) una metodología ideada por él, que aplicó a los diferentes dominios de la razón.

Así, en la *Crítica de la Razón Pura*, examinó la razón en la ciencia, en la *Crítica de la Razón Práctica*, examinó la razón en la ética, y en la *Crítica del Juicio*, examinó la razón en la estética (Tarnas, 1991:343-352). El método de Kant condujo un examen crítico de los poderes de un *a priori* racional, basado en la cosmología heliocéntrica de Copérnico y aplicado a la filosofía. La *Crítica de la Razón Pura* explica que el mundo se estructura según modos o categorías de cognición, y que la mente humana contiene estos principios que organizan, o categorías que imponen orden en nuestras impresiones sensoriales. Estas categorías son *a priori*, existen antes de cualquier análisis o experiencia.

Para Kant, existen dos formas de percepción, el espacio y el tiempo, y además doce categorías de la percepción: la pluralidad, la negación, la totalidad, la necesidad, la causa, el efecto, etc., de tal forma que las condiciones de la mente humana determinan el conocimiento, que clasifica y relaciona la materia prima del mundo de lo fenomenológico, haciéndonoslo inteligible. La realidad existe, pero no podríamos entenderla si no tuviéramos mentes creadoras,

equipadas con una estructura racional. La objetividad, por tanto, se basa en el aparato mental del sujeto. El mundo existe sólo como objeto del pensamiento humano.

Las implicaciones de la filosofía Kantiana continuaban explorándose a principios del Siglo XX y formaron parte del enfoque fenomenológico de Husserl y de la propuesta de Wittgenstein sobre una íntima relación entre lenguaje y pensamiento. La preocupación por el lenguaje, que domina el pensamiento filosófico del Siglo XX, ha mermado las esperanzas de proporcionar una base para el conocimiento objetivo.

13. Las Repercusiones de la Primera Revolución Científica.

La noción de la revolución científica debe mucho al trabajo de Thomas Kuhn (1962) y a su noción de paradigma o "modelo de pensamiento". Para Kuhn la historia de la ciencia no ha sido un proceso de progreso y acumulación constante de conocimiento, sino algo caótico donde las revoluciones de pensamiento han hecho desaparecer radicalmente modelos anteriores. Así, por ejemplo, el cambio de la visión geocéntrica de Ptolomeo, a la astronomía heliocéntrica de Copérnico, implicó, según Kuhn dos visiones irreconciliables del mundo. Un cambio semejante acompañó el trabajo en relatividad de Albert Einstein a principios del Siglo XX.

Sin embargo, el enfoque de Kuhn tiene cierto paralelismo con otras posiciones postmodernas. Un paradigma no es necesariamente mejor que otro, sino que constituye simplemente otra manera de mirar las cosas. Los paradigmas son "narrativas" o "representaciones".

La nueva filosofía científica surgida en el Siglo XX no especula acerca del fin y de la esencia del mundo sino que se emplea en aplicaciones prácticas, desarrollando la tecnología mediante la observación, la hipótesis, la matemática y el experimento (Hull, 1959:194 y 275). Estos cambios de perspectiva han producido nuevas concepciones del tiempo.

Obras citadas.

- Armstrong, Karen (1993) *A History of God: The 4.000 Year Quest of Judaism, Christianity, and Islam*. New York: Alfred A. Knopf/Random House. Trad. R.A. Díez Aragón. Círculo de lectores.
- Ayer, A.J. (1992) *The British Empiricists: Hume*. Oxford University Press
- Bacon, Francis (1612) *Descriptio globi intellectualis*. Trad. y ed. Alberto Elena y M^a José Pascual. Tecnos 1989. Altaya 1994.
- Barbour, Julian (1999) "The Development of Machian Themes in the Twentieth Century" in Butterfield, Jeremy (ed.)(1999) *The Arguments of Time*. British Academy. Oxford U. Press.
- Barrow, Isaac (1735) *Lectiones Geometricae*. Lect I- London. Trad. E. Stone.
- Berkeley, George (1664) *A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge*. Trad. & ed. C. Mellizo. Alianza, 1984, 1992. Barcelona: Altaya, 1994. pp. 7-23
- (1963) *The Principles of Human Knowledge and Three Dialogues Between Hylas and Philonous*. Cleveland: Meridan.
- Berlin, Isaiah (1979) *The Age of Enlightenment: The Eighteenth Century Philosophers*. New York: Oxford University Press.
- Bruno, Giordano (1591) *De triplici minimo et mensura*. Frankfurt.
- Copernicus, Nicolas (1543) *De Revolutionibus orbium coelestium*. Libri VI. Trad. y ed. Carlos Mínguez Pérez. Tecnos 1987. Barcelona: Altaya 1994. pp. IX-LXIX
- Coveney, Peter & Roger Highfield (1990) *The Arrow of Time*. Glasgow. Harper Collins. Flamingo.
- Cassier, Ernst, Kristeller, O. & J.H. Randall, Jr. (eds.)(1948) *The Renaissance Philosophy of Man*. Chicago: University of Chicago Press.
- Châtelet, Francois (1984) *Historia de la Filosofía*. Vol I-IV. Trad. J. Aguilar Gonzalez. Paris: Hachette, 1974. Madrid: Espasa Calpe 1976-1984.
- Cullman, O. (1968) *Cristo y el tiempo*. Barcelona
- Damasio, Antonio (1994) *Descartes' error: Emotion, Reason, and the Human Brain*. New York: Putnam.
- Descartes, Rene (1637) *Discours de la méthode*. Trad. y ed. E. Bello Reguera. Barcelona: Tecnos 1987. Altaya 1993, pp. IX-XLVII
- Dunn, J. (1992) *The British Empiricists: Locke*. Oxford University Press
- Duszenko, Andrzej (1989) *The Philosophical Implications of New Physics*. Ann Arbor, Mich: UMI. At <http://lupus.northern.edu:90/duszenko/joyce/philosop.htm>
- Eliade, Mircea (1949) *Le Mythe de l'éternel retour*. Trad. de J. Gouillard y J. Loucasse. Gallimard 1951. Alianza 1972(1), 1993(9). Altaya 1994.
- Fauvel, J.K., Flood, R., Shortland M., Wilson, R. (eds.)(1988) *Let Newton be!*. Oxford University Press.
- Filoramo, Giovanni (1990) *A History of Gnosticism*. Oxford: Basil Blackwell.
- Frazer, James (1911-15) *The Golden Bough* (La rama dorada). Fondo de Cultura Económica. Mexico. 8.^a, 1995
- Freeman, E. & Sellars, W (1971) *Basic Issues in the Philosophy of Time*. Open Court, Illinois.
- Galileo (1615) *Carta a Cristina de Lorena y otros textos sobre ciencia y religion*. Trad. y ed. Moisés González. Alianza 1987. Barcelona: Altaya 1994. p.71
- García Gual, C. (1992) *Introducción a la mitología griega*. Madrid: Alianza.
- Gaukroger, Stephen (1995) *Descartes: An Intellectual Biography*. New York: Oxford U. Press.
- Gjertsen, D. (1986) *The Newton Handbook*. London & New York. Routledge and Kegan Paul.
- Guthrie, W.K.C. (1965) *A History of Greek Philosophy*. Cambridge.
- Halpern, Paul (1992) *El tiempo imperfecto. En busca del destino y significado del cosmos*. Madrid: McGraw Hill.

- Heisenberg, Werner (1958) *Physics and Philosophy: The Revolution in Modern Science*. New York: Harper and Row, 1962.
- Hobbes, Thomas *Leviathan: Or the Matter, Form and Power of a Commonwealth Ecclesiastical & Civil*. Trad. y ed. Carlos Mellizo. Madrid. Alianza 1989, 1992. Barcelona: Altaya: 1994.
- Hooke, S.H. (1938) *The Origins of Early Semitic Ritual*. London.
- Hull, L. W. H. (1959) *History and Philosophy of Science: An Introduction*. London: Longman.
- Hume, David (1748) *Inquiry Concerning the Human Understanding*. Trad. & ed. J. De Salas Ortueta. Alianza 1980(1), 1992 (8) Barcelona: Altaya, 1994. pp 1-17.
- Kant, Immanuel (1787) *Crítica de la razón pura*. Buenos Aires: Porrúa, 1982.
(1797) *Metaphysik der Sitten*. Trad. A. Cortina. Tecnos 1989. Barcelona: Altaya, 1993
- Kline, Morris (1980) *Mathematics: The Loss of Certainty*. New York: Oxford Univ. Press.
- Knight, C. & Lomas, R. (1997) *The Hiram Key: Pharaohs, Freemasons and the Discovery of the Secret Scrolls of Jesus*. London: Arrow and Random House (Century books) 2nd ed. Chicago: University of Chicago Press.
- Kuhn, Thomas (1957) *The Copernican Revolution: Planetary Astronomy in the Development of Western Thought*. Harvard University Press.
(1962) *The Structure of Scientific Revolutions* 2nd. Ed, 1970 Chicago: University of Chicago Press. Madrid: FCE, 1980
- Leibniz, Gottfried Wilhelm (1686) *Discours de métaphysique*. Trad. y ed. Julián Marías. Madrid. Revista de Occidente, 1842, 1981. Madrid: Alianza 1981, 1986. Barcelona: Altaya, 1994.
- Leon Florida, Francisco (1998) *Breve historia de los conceptos filosóficos*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Lloyd, G.E.R. (1979) "El tiempo en el pensamiento griego". *Les cultures et le temps*. Paul Ricoeur (ed.) trad. A. Sánchez-Bravo. Unesco. Salamanca: Sigueme. 1979
- Locke, John (1690) *The Second Treatise of Civil Government*. Trad. & ed. C. Mellizo. Alianza 1990. Altaya, 1994. Pp.7-27.
- Magee, Bryan (1990) *Los grandes filósofos*. Madrid: Cátedra.
- Manuel, F. (1968) *A Portrait of Isaac Newton*. Harvard University Press.
- Marías, Julián (1994) "Introducción a la metafísica del siglo XVII." Introduction to Leibniz(1686)...
(1980) *Biografía de la filosofía*. Revista de Occidente, 1954. Alianza Editorial, 1980.
- McKeon, Richard (1947) *Introduction to Aristotle*. Toronto & New York: Random House. Modern Library.
- Murdoch, Iris (1992) *Metaphysics as a Guide to Morals*. New York: Penguin.
- Needleman, Jacob (1982) *The Heart of Philosophy*. New York: Alfred A. Knopf.
- Neher, (1979) "Concepto del tiempo y de la historia en la cultura judía" in *Les cultures et le temps*. Paul Ricoeur (ed.) trad. A. Sánchez-Bravo. Unesco. Salamanca: Sigueme. 1979
- Newton, Isaac (1687) *Principia Mathematica*. Trad. A. Motte, revised by F. Cajori. University of California Press.
- Otto, Rudolf (1923) *The Idea of the Holy. An Inquiry into the Non-rational Factor in the Idea of the Divine and its Relation to the Rational*. Trad. J.W. Harvey. Oxford.
- Owen, G.E.L. (1966) "Plato and Parmenides on the timeless present". *The Monist* 50, 317-340.
- Páttaro, Germano (1979) "La concepción cristiana del tiempo" in *Temps et les cultures*. Paul Ricoeur (ed.) trad. A. Sánchez-Bravo. Unesco. Salamanca: Sigueme. 1979
- Pascal, Blaise (1662) *Pensées*. Trad. y ed. J.Llansó. Madrid: Alianza, 1981, 1986. Barcelona: Altaya: 1993, p.39.
- Pauli, Wolfgang (1997) *Escritos sobre física y filosofía*. Trad. M García y R. Hernández. Madrid: Debate.
- Pegis, Anton (ed.)(1948) *Introduction to St. Thomas Aquinas. The Summa Theologica. The Summa Contra Gentiles*. Toronto & New York: Random House. Modern Library.
- Santillana, Giorgio & Herta von Dachend, (1977) *Hamlet's Hill*. Godine.

- Ricoeur, Paul (ed.) (1975) *Les cultures et le temps*. trad. A. Sánchez-Bravo. Unesco. Salamanca: Sigueme. 1979
- Ricoeur, Paul (1987) *Tiempo y Narración*. Volúmenes I, II, III. Madrid: Ediciones Cristiandad.
- Rioja, Ana y Ordóñez, Javier (1999) *Teorías del Universo*. Madrid: Síntesis.
- Ronan, C. (1983) *The Cambridge Illustrated History of the World's Science*. Cambridge University Press.
- Sahakian, W. S. (1968) *History of Philosophy*. New York: Barnes & Noble, Harper.
- Schopenhauer, Arthur (1819) *The World as Will and Representation* in *Obras Completas*. Trad. Eduardo Ovejero. Madrid: Aguilar, 1966.
- (1836) *Über die Wille in der Natur*. Trad. Miguel de Unamuno. *Sobre la voluntad en la naturaleza*. Madrid: Alianza, 1970...1987. Altaya, 1994.
- Tarnas, Richard (1991) *The Passion of the Western Mind*. Trad. Camilo Cela Conde, *La pasión del pensamiento occidental*. Barcelona: Prensa Ibérica, 1997.
- Urmson, J.O. (1992) *The British Empiricists: Berkeley*. Oxford University Press
- Voltaire (1727) "Essay on the Civil War in France", quoted in D. Gjerstsen 30, cited in Coveney and Highfield 318.
- Vieillard-Baron, J.L. (1978) *Le Temps: Platon, Hegel, Heidegger*. Paris: Vrin.
- Wensinck (1923) "The Semitic New Year and the Origin of Eschatology" in *Acta Orientalia I*. 158-199.
- Weston, Jessie (1920) *From Ritual to Romance*. Cambridge University Press. Princeton University Press, 1993.
- Whenell (ed) (1860) *The mathematical works of Isaac Barrow*. Cambridge, vol II., p. 160.
- Williams, L. Pearce (1968) *La teoría de la relatividad: sus orígenes e impacto sobre el pensamiento Moderno*. Madrid: Alianza, 1989 (8ed)
- Wilcox, D. (1987) *The Measure of Times Past*. The University of Chicago Press.
- Wittgenstein, Ludwic *Tractatus Logico-Philosophicus*. Trad. Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera. London: Routledge & Kegan Paul. Madrid: Alianza 1973(1), 1993(12). Barcelona: Altaya 1994.
- Whitrow, G.J. (1961) *The natural philosophy of time*. London: Nelson.
- (1989) *Time in History. Views of Time from Prehistory to the Present Day*. Oxford: Oxford University Press.
- Yates, Frances A. (1964) *Bruno and the Hermetic Tradition*. Routledge & Kegan Paul. *Giordano Bruno y la tradición hermética*. Barcelona: Ariel, 1994.
- (1972) *The Rosicrucian Enlightenment*. London: Routledge & Kegan Paul.
- La filosofía en el siglo XX*. Vol. 10. *Historia de la filosofía*. Encyclopédia de La Pléide. Trad. Catalina Calugo Y J. M. Merinas. Paris: Gallimard, 1974. Mexico: Siglo XXI, 1981.



El tiempo y la Segunda Revolución Científica. El desarrollo de la Nueva Física.

Science! True daughter of Old Time thou art!
Edgar Allan Poe, "To Science", en *Al Aaraaf, Tamerlane and Minor Poems*,
1829.

1. La unidad de la naturaleza y del tiempo.
2. La muerte de Dios y del tiempo.
3. La naturaleza fragmentaria del tiempo.
4. Del ser-esencia al ser-transformación.
5. La búsqueda de un lenguaje.
6. Los argumentos del tiempo.
7. Una propuesta pluridisciplinar para el tiempo.
8. La teoría unificada de la gravedad cuántica.
9. Paradigmas e inconmensurabilidad.

Los cambios revolucionarios en la física del Siglo XX implicaron una desintegración del esquema cinético de la física de partículas y una formulación gradual de un modo nuevo de comprensión de la realidad. La materia perdió su solidez y muchos científicos temieron la pérdida de un panorama objetivo de mundo. La fusión de masa y energía propuestas en la Teoría Especial de Relatividad eliminó la distinción esencial entre cuerpo material y espacio circundante. Esta pérdida de la distinción entre materia y espacio desafió el concepto tradicional del movimiento, concebido como un desplazamiento de partículas materiales en el espacio, lo que significó también la desaparición de tiempo como una entidad separada. La nueva teoría no consideraba el movimiento como un desplazamiento de un cuerpo sólido en el espacio sino como un par de eventos en los que la distorsión del medio espacio-temporal aumenta en una zonas mientras disminuye en otras zonas cercanas.

La noción relativista de dilatación de tiempo o contracción direccional parecía implicar un cambio subjetivo en la percepción del observador, mas que una transformación intrínseca de la naturaleza. En *Duración y Simultaneidad*, Henri Bergson comparó esta dilatación del tiempo al efecto óptico de la perspectiva, concluyendo que esa dilatación temporal no implicaba un verdadero alargamiento del tiempo sino que expresaba, mas bien, el contraste de velocidades entre los dos marcos de referencia. El debate entre Bergson y Einstein saltó a todos los titulares. La pluralidad de tiempos locales cuyos ritmos dependen de la intensidad de los campos gravitatorios de sus regiones respectivas, no anula, según Bergson, la unidad de tiempo real, ya

que cada tiempo local forma parte de la misma sucesión de acontecimientos causalmente conectados. Para Bergson, no es la unidad de tiempo, la separación de eventos la que se ve afectada, sino la medida.

Esta idea de una realidad puramente mental no era nueva. En *Análisis de la Mente* (1921) Bertrand Russell supuso también que nuestro planeta se había creado hacía pocos minutos, y que el pasado que recordábamos era puramente ilusorio. Sin embargo, tal afirmación parecía ahora más preocupante ya que situaba el énfasis en el papel del observador y en las medidas que éste tomaba.

Se necesitaba una nueva formulación matemática que devolviese a las entidades materiales su existencia objetiva. La historia del pensamiento en la primera mitad del Siglo XX se centró en esta búsqueda de un lenguaje común y adecuado para volver a formular nuestras ideas del mundo. Físicos y filósofos trabajaron con conceptos abstractos, que carecían de paralelo en el mundo de los sentidos, aunque cada tentativa para llegar a la comprensión de la realidad les apartaba de ella al reconocer el papel central y creativo de la mente que la percibe, sugiriendo que la mente toma un papel activo en la creación de dicha realidad y que todo modelo verbal no es más que una aproximación, una representación, un retrato.

1. La unidad de la naturaleza y del tiempo.

El error que ha hechizado la literatura filosófica durante siglos es la noción de "existencia independiente". No existe tal modo de existencia; toda entidad debe ser entendida en estrecha relación al resto del universo.

Alfred North Whitehead, *Ciencia y Filosofía* citado en Duszenko, 1989.

La posibilidad de encontrar principios generales para expresar las relaciones entre fenómenos aparentemente desconectados es la razón que justifica la búsqueda de concepciones absolutas. El caso de tiempo es de particular importancia debido a que se ramifica en todas las áreas de nuestro esquema conceptual.

El cambio revolucionario en la física del Siglo XX coincidió con el desafío a la concepción determinista que plantearon los intelectuales en otras áreas del pensamiento. La literatura, en particular, fue, al igual que en el período Romántico, el lugar de la búsqueda de un nuevo lenguaje, que se veía como una construcción cultural e histórica, un organismo complejo del que formaban parte los lenguajes y subjetividades individuales. La unidad del mundo, tal y como la concebía Whitehead (1861-1947), por ejemplo, era como una red que unía no sólo los elementos de naturaleza semejante, sino incluso de categorías distintas, el mundo de los objetos y el de los pensamientos, "descomponiendo las categorías separadas", "las influencias", "las formas", "para sustituirlas por un fondo común a toda experiencia" (Whitehead, *El concepto de Naturaleza*,

1920 citado en Duszenko *Implicaciones Filosóficas* 4). Al mantener que los acontecimientos o eventos son los componentes básicos de la naturaleza, Whitehead estaba siendo influido por la filosofía antimecanicista del cambio. Como Bergson, Whitehead vino a criticar el materialismo científico en su *La ciencia y el mundo* (1925), atribuyendo un papel subjetivo a la religión, en lugar de la tradicional función social, interpretándola como una actitud del individuo solitario hacia el universo en su *Religión en construcción* (1926). *El proceso y la Realidad* (1929) fue la culminación de la metafísica Whitehead que reflejó la hipótesis de un universo que consiste enteramente de transformaciones donde, cada una de las cuales, integra una infinidad de partes de la realidad, bajo la coordinación de posibilidades que ejerce Dios, un Dios que incluye el mundo al igual que un organismo incluye células, incluyendo así el momento presente de cada acontecimiento, ideas todas ellas muy presentes en la concepción del tiempo de Virginia Woolf, según las plantea en sus novelas, particularmente en *Las Olas*.

2. La muerte de Dios y del tiempo.

Desde que conozco mejor el cuerpo- dijo Zaratustra a uno de sus discípulos - el espíritu no es ya para mí más que un modo de expresarse; y todo lo 'imperecedero' es también sólo un símbolo.

Esto ya te lo he oído decir otra vez, respondió el discípulo, y en entonces añadiste: 'más los poetas mienten demasiado'.

Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, De los poetas, in Altaya 188.

Friederick Nietzsche (1844-1900) fue uno de esos hombres que han desconfiado de las concepciones establecidas y han afirmado el poder de la individualidad subjetiva.

Al igual que Whitehead, el interés de Nietzsche dejó de centrarse en el estudio de la teología para pasar a la filología y la metafísica. *El nacimiento de la tragedia* es una obra que contiene las semillas de lo que sería el trabajo posterior de Nietzsche.

Una de las razones por las que la influencia de Nietzsche se ha dejado sentir de forma fragmentaria ha sido la utilización de sus obras, por parte de su hermana, para la causa Nazi, lo que creó una imagen pública de Nietzsche muy distinta de la realidad. Pero la razón principal ha sido precisamente el hecho de que Nietzsche no produjese un sistema completo de ideas, y que éstas quedaran dispersas al azar en afirmaciones y aforismos aislados.

Algunos críticos afirman que Nietzsche rehusó, precisamente, a producir un sistema filosófico porque para él la noción de sistema era decadente. Nietzsche no ha sido pues un nihilista, ni un romántico, ni un existencialista, aunque todos estos estados mentales se combinen en su pensamiento. Para Nietzsche la noción de sistema deriva de unos cuantos supuestos arbitrarios que, en realidad, reflejan la subjetividad del pensador, "donde ustedes ven ideales yo veo lo que es humano, demasiado humano", afirmaba Nietzsche.

Nietzsche se dio cuenta, además, de que el hombre entiende la vida como gobernada por principios completamente racionales, que no explicarían en absoluto toda la crueldad, la injusticia, la incertidumbre y el absurdo del mundo. Nietzsche no compartía la visión hegeliana de progreso. Condenó la moral cristiana convencional porque la consideraba una barrera insalvable que no permitía al hombre interrogarse hasta el límite. Pensaba también que la sociedad burguesa moderna había convertido al hombre en un ser decadente y débil, víctima del desarrollo excesivo de sus facultades racionales a costa de su instinto y sus deseos.

La *Parábola del loco*, donde afirmó que Dios había muerto, pareció el anuncio profético de su propia locura. Nietzsche creía que la Cristiandad debía su éxito fundamental a la noción de inmortalidad. En *Así habló Zaratustra*, Nietzsche ridiculiza la doctrina de la inmortalidad, planteando que una repetición cíclica traería consigo no solo la repetición de las alegrías, sino también de las penas y males de la humanidad. Un hombre que aceptase contemplar la repetición del lado horrendo de su propia vida tendría que ser un "superhombre" (*Übermensch*).

3. La naturaleza fragmentaria del tiempo.

La vida ya no reside en el todo. La palabra se vuelve soberana y salta de a frase, la frase se eleva y oscurece el significado de la página, y la página llega a tener vida propia a costa del todo –el todo ya no es un todo. Sin embargo, éste es el símil de todo estilo de decadencia: cada vez hay una anarquía de átomos.

Friederick Nietzsche, *El nacimiento de la Tragedia*.

El Siglo XX presenció la demolición final de las últimas certezas universales. Los cambios en todas las áreas del pensamiento implicaron la desintegración del determinismo y de la noción clásica de causalidad. La Revolución Industrial contribuyó también a romper el ritmo establecido y la Primera Guerra Mundial fue el golpe final que destruyó los últimos edificios de la concepción humana de la realidad. Un sentimiento apocalíptico generalizado, una sensación de profundo fracaso marcó el fin de la visión de la historia de la humanidad como progreso. Poemas como *El Segundo Advenimiento* de W.B. Yeats, o *La Tierra Baldía* de T.S. Eliot, mostraban la ruina de la humanidad.

El impacto adicional de teorías de Freud sobre la personalidad y su descubrimiento de partes de nuestro ser que escapaban al control consciente, destruyeron también la noción de identidad, que nunca ha vuelto a ser algo comprensible y controlable. La ruptura del ser y su contexto, y la ruptura dentro del propio ser, se vieron reflejadas en la enajenación que sufrió el individuo y la sociedad, en la sensación de una vida y un mundo fragmentados, donde la representación mimética de la razón ya no es posible. El arte se convierte así en un espacio

alegórico de experiencia subjetiva y autobiográfica. La literatura se vuelve una reflexión sobre sí misma.

La guerra evidenció también esta imposibilidad de representar la experiencia auténtica. El lenguaje parecía inadecuado para contener tales acontecimientos. La fragmentación de la experiencia y la sensación de que no sólo era imposible representar el mundo, sino que no existía un único mundo que representar, enfatizaba el relativismo de las construcciones mentales. El arte llega a ser una reflexión sobre su propio código. El tiempo se transforma en experiencia subjetiva, asociada a la memoria y al recuerdo a través de objetos (la casa o el faro en *Al Faro* de Virginia Woolf).

El artista moderno desarrolla ciertas estrategias literarias para escapar de un mundo de fragmentos, un mundo en que el orden se ve amenazado. Las pesadillas o visiones apocalípticas pintan una realidad fuera del control racional, que únicamente puede confrontarse como si fuera un sueño. Es el caso de *Finnegans Wake* donde Joyce emplea el mito como esquema para ordenar la realidad. La suspensión temporal que ofrece el mito ayuda a explicar la realidad "*in illo tempore*", redimiendo la sensación de caos y dando forma y significado al panorama de anarquía de la historia contemporánea. El hombre moderno, retratado en el *Ulises* de Joyce, intenta buscar su camino de regreso a casa. El mito y el arte llegan a ser instrumentos epistemológicos que tratan de entender la historia y el mundo, donde el artista se asemeja a un Dios de la creación.

4. Del ser-esencia al ser-transformación.

Cuanto más estudiemos la naturaleza del tiempo, más fácilmente comprenderemos que la duración significa invención, creación de formas, la continua elaboración de lo absolutamente nuevo.

Henri Bergson, *Evolución Creativa*, 14 citado en Duszenko, 1989.

La negación del determinismo absoluto en la naturaleza planteaba también la necesidad de volver a evaluar la noción clásica de causalidad, que se había establecido desde la Primera Revolución Científica como una fuerza impulsora de la naturaleza, concibiéndose en términos mecánicos.

La física de principios del Siglo XX se esforzaba por renunciar a esta visión del mundo como una enorme máquina, aunque se seguía creyendo en que los acontecimientos de la naturaleza se regían por leyes estrictas, y que, según había dicho el propio Einstein, "Dios no jugaba a los dados". Frente a las voces que, como Nietzsche, hablaban de fragmentos, deconstrucciones y anarquía, Bergson o Whitehead planteaban el restablecimiento del concepto de belleza en el mundo y la

integración de la naturaleza dentro de un panorama esencialmente dinámico. Una tercera posibilidad dialogada se sugería en el trabajo de Wittgenstein y Bakhtin y que exploraremos en la siguiente sección.

5. La búsqueda de un lenguaje.

La necesidad de ajustar el lenguaje a la nueva comprensión de la realidad llegó a ser otra característica prominente durante la primera mitad del Siglo XX.. El movimiento hacia un nuevo lenguaje venía alentado también por la nueva descripción científica del mundo. Aunque desde la época de Galileo la descripción matemática del mundo físico se considerara exacta, esta creencia en la exactitud del lenguaje científico se vio quebrantada con la Nueva Física. La formulación de la teoría de la relatividad y la exploración del mundo subatómico introdujo varios conceptos que carecían de un equivalente en la realidad diaria familiar. Los conceptos como "continuo cuatridimensional" o "tendencia a existir" de una partícula, indicaban la insuficiencia del idioma para expresar la esencia de la realidad física (Duszenko *Implicaciones Filosóficas* 8).

Las insuficiencias del lenguaje científico llevaron a los físicos a emplear un nuevo lenguaje, ambiguo e imaginativo, más próximo al lenguaje de las artes, que marcó la convergencia entre el lenguaje científico y el literario. Esta reconciliación no ha supuesto un desastre sino, como anunciaba Whitehead (1925), una reconciliación.

6. Los argumentos del tiempo.

Entre los conceptos que han continuado siendo una fuente perenne de controversia y asombro filosófico y científico se encuentra, por supuesto, el concepto de tiempo. Una prueba de que la cuestión continúa siendo el centro del debate es el volumen preparado por Jeremy Butterfield para conmemorar el centenario de la Academia Británica y publicado en 1999, dos años antes del Siglo XXI. En lugar de presentar ensayos retrospectivos acerca de la filosofía del Siglo XX, decidieron que era mejor abordar un único tema, y rápidamente el tiempo surgió como la perfecta elección.

Las exposiciones del volumen muestran, entre otras cosas, que dentro de la metafísica de tiempo, el debate principal continúa situándose entre dos perspectivas: los que abogan por la objetividad del paso del tiempo, es decir, una concepción dinámica del mundo o, "*tensed account*", y los que favorecen una concepción no dinámica ("*tenseless*") de la realidad. El

problema tiene importantes ramificaciones epistemológicas ya que en un mundo dinámico, las nociones de verdad y realidad son construcciones culturales.

Entre los que favorecen la primera postura se encuentra J.R. Lucas, que explica que experimentamos el tiempo en movimiento. Para Lucas, la propuesta de la irrealidad del tiempo en McTaggart (1908,1927) esta llena de contradicciones e inconsistencias (Lucas,1999:1-6). Sin embargo, para Lucas, la integración de tiempo y espacio en Relatividad General sugiere el planteamiento del tiempo como una dimensión no independiente y equivalente con las dimensiones del espacio, que llevaría a la conclusión de que el concepto de tiempo no es analíticamente básico.

Tooley, sin embargo, piensa que es incorrecto hablar de conceptos más o menos básicos. Aunque defiende un enfoque dinámico ("*tensed account*") considera que no se puede probar que esta propuesta sea analíticamente más básica que la concepción no dinámica, y afirma que las propiedades de prioridad temporal, simultaneidad o inclusión temporal no expresan relaciones externas entre acontecimientos sino relaciones internas, es decir que se obtienen en virtud de las propiedades intrínsecas de los acontecimientos pertinentes (Tooley,1999:28-29). Propone además una objeción mayor, indicando que es inútil rebatir el argumento de McTaggart sobre la irrealidad del tiempo definiendo la simultaneidad en términos de presencia, pasado o futuro, que no son propiedades irreductibles. La aceptación del concepto de prioridad temporal como analíticamente más básico excluye la explicación de un no-acontecimiento como anterior a sí mismo, por lo que para Tooley, el concepto de prioridad temporal no puede ser analíticamente básico. Además, cualquier tentativa para definir los conceptos de pasado y futuro en términos del concepto del presente, y analizar la prioridad temporal en términos de una explicación dinámica implicaría una circularidad (Ibid. 34). Tooley subraya, pues, que estas propiedades no son intrínsecas sino *relacionales*. Aún así, para Tooley el mundo es dinámico, pues puede ser un mundo de distintos estados constantes que surgen y decaen de manera dinámica, y donde la actualidad de cada estado viene dada en función del tiempo (Ibid.).

7. Una propuesta pluridisciplinar para el tiempo.

El concepto de ser-transformación adquiere significado en la física: el presente, que separa el futuro del pasado, es el momento en el que lo no determinado se convierte en determinado... es con respecto al "ahora" que el pasado es determinado y el futuro no lo es.

Reichenbach, "Les Fondements Logiques de la Mécanique des Quanta", *Annales de l'Institut Poincaré*, 13 (1953), 154-57. Citado en Grünbaum, "The Meaning of Time" In *Basic Issues in the Philosophy of Time*. The Monist Library. Open Court. La Salle, Illinois, 1971. p.221.

Según hemos visto, el problema de tiempo es realmente un conjunto de problemas que surge principalmente de los distintos enfoques y análisis. Por esta razón, cada vez son más los filósofos de la ciencia que se acercan la cuestión mediante tratamientos pluridisciplinares que, al igual que Tooley, hablan de propiedades relacionales y enfoques dialogados.

En las últimas décadas del Siglo XX se ha discutido mucho sobre la inalterabilidad del pasado y la apertura del futuro, empleando estructuras de árbol, donde el tronco representa el pasado, y las ramas los cursos de futuros o estados posibles. Cuando estas posibilidades no se actualizan, contribuyen a engrosar el tronco del pasado. Este enfoque defiende una concepción dinámica del universo en la que la condición de verdad se da sólo después de que el evento/acontecimiento ha tenido lugar. Se trata por tanto de un enfoque asimétrico del tiempo.

Paul Horwich (1987) defiende este enfoque y considera además que un único hecho físico de índole cosmológica (una singularidad del tipo Big Bang) podría haber dado lugar a una asimetría ramificada "*fork asymetry*" que se tradujese en lecturas asimétricas en otras áreas de la experiencia humana, tales como el conocimiento, la explicación, o la causalidad (Horwich,1987:205).

Según Horwich, dos eventos correlativos podrían empotrarse en una cadena de determinación nomológica V (una propiedad nomológica se aplica en una dirección de tiempo pero no en la otra, por ejemplo la entropía). Horwich afirma que la posesión de tal propiedad no constituye una diferencia intrínseca entre las direcciones, sino que se trata de una propiedad *relacional* que identifica el inverso de un proceso dado. Cualquier diferencia intrínseca sería debida a las condiciones iniciales del sistema.

La diferencia dramática en la accesibilidad epistemológica entre pasado y futuro depende de nuestra capacidad de observar que un acontecimiento es anterior a otro y de nuestra habilidad de recordar uno de ellos al percibir el otro. Depende también de nuestra capacidad de actuar libremente, que nos permite influir en el futuro pero no en el pasado por lo que creemos erróneamente que nuestro conocimiento del pasado es superior. Horwich explica que nuestra experiencia es una entidad compleja compuesta, entre otras cosas, de las memorias del pasado distante, de los recuerdos más recientes, de las sensaciones, y de las anticipaciones proyectadas en el futuro. En virtud de la diferencia fenomenológica entre memoria y anticipación, el retrato de nuestra experiencia es asimétrico, acomodando la diferencia entre orientaciones pasadas y futuras.

La propuesta de Horwich integra aspectos de las versiones filosóficas y científicas del tiempo de tal manera que, para Horwich, el origen de la historia del tiempo es el comienzo del universo, con una distribución desigual de energía y desorden microscópico, que originan

estados de orden en el nivel macroscópico, circunstancia que explicaría la segunda ley de la termodinámica. Este estado inicial habría creado una dirección intrínseca en nociones como la causalidad y la explicación y un asimetría en nuestras decisiones que, de manera similar a lo que sugería Friedman (1990) (ver Sección 2), mostraría una tendencia a actuar dirigida hacia el futuro, en el que las oportunidades para satisfacer nuestros deseos se verían como posibles (Horwich, 1987:156 y 197-205).

8. La teoría unificada de la gravedad cuántica.

Los científicos están condenados a malentender porque nunca pueden escapar su perspectiva antropocéntrica, codificada no sólo en los sistemas simbólicos, sino en la propia estructura de su cerebro. En este caso, surge la posibilidad de que los errores de traducción sean, de alguna manera, sistemáticos; no el producto del azar sino la consecuencia necesaria de la estructura mental humana y de su evolución. Y, como esta evolución se ha originado al azar, no existe un filtro posible mediante el que separar las distorsiones sistemáticas de las operaciones fortuitas, incluso si uno asume que tal perspectiva trascendente y no humana es posible. Elizabeth Ermarth, 1992:133-34.

El tremendo esfuerzo para construir una teoría que englobe la relatividad de Einstein y los descubrimientos en física cuántica, constituye el fenómeno más dramático del Siglo XX. Fenómenos como la creación y la aniquilación de partículas elementales y la dualidad materia-antimateria, parecen necesitar de esta teoría unificada.

Buttlerfield e Isham afirman que hay aspectos conceptuales en la noción de tiempo que se relacionan suficientemente y que el problema debería tratarse desde una perspectiva pluridisciplinar que expusiese los aspectos polémicos, tales como la relación del tiempo y la causalidad y la cuestión de si el mundo es estático o dinámico (Butterfield e Isham, 1999:161).

Los autores reconocen que el verdadero problema es, una vez más, el lenguaje, la formulación de relaciones lógicas que expresen una teoría en términos de otra, y determinar las fronteras entre las distintas teorías o subteorías. Es por eso que plantean una aproximación al problema del tiempo que no incluya ninguna frontera, sino que hable de funciones de distribución probabilística (Ibid.164).

9. Paradigmas e inconmensurabilidad.

Ya hemos visto como la búsqueda de un lenguaje común o consenso sería la característica más prominente del pensamiento del Siglo XX. Muchos científicos y teóricos coinciden en señalar que las mismas estructuras lingüísticas que condicionan los modelos de pensamiento determinan también nuestra percepción del mundo. Los trabajos de Whitehead,

Bergson o Butterfield e Isham serían ejemplos de esta perspectiva, al igual que el reciente libro de Edward Wilson (1999).

Sin embargo, existen otros pensadores que creen en la versión de la hipótesis de Sapir Whorf y la idea de que los lenguajes de las distintas disciplinas son inconmensurables, es decir, que sus estructuras hacen la traducción exacta entre ellos difícil o imposible. Cada lenguaje, cada disciplina, traza el mundo de una manera distinta, y es imposible negociar un significado común. El trabajo de Thomas Kuhn sería un ejemplo de esta postura.

La tendencia denominada "postmodernismo" reclamaría también que es imposible ofrecer explicaciones universales de fenómenos, aunque, según apunta Wilson (1999), estas teorías de relativismo cultural tendrían que estar también en contra de la base genética común que posee toda la especie humana y para la que recientemente se ha hallado evidencia. Si no existen lazos culturales ni genéticos entre los humanos, ¿qué es lo que tenemos en común?, pregunta Wilson. Y si las culturas y los individuos son infinitamente diferentes, ¿qué descalifica la teocracia, o el colonialismo, o el trabajo infantil, o la esclavitud? (Wilson,1999:273). Regresaremos a este punto en otras partes de nuestro proyecto.

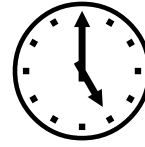
Obras citadas.

- Barrow, John.D. (1988) *The World Within the World*. Oxford: Oxford University Press.
- Bergson, Henri (1944) *Creative Evolution*. New York: Random.
- (1965) *Duration and Simultaneity with Reference to Einstein's Theory*. Trad. Leon Jacobson. Indianapolis: Bobbs-Merrill.
- Bronowski, Jacob (1974) *The Ascent of Man*. Boston: Little.
- (1963) *The Common Sense of Science*. Cambridge: Harvard UP.
- Bondi, H., T. Gold & F. Hoyle (1948) *Monthly Notices of the Royal Astronomical Society* 108, 252.
- Born, Max (1962) *Einstein's Theory of Relativity*. Rev. ed. New York: Dover.
- Burrow, J.W. (1966) *Evolution and Society: A Study in Victorian Social Theory*. Cambridge: C.U.P.
- Butterfield, Herbert (1965) *The Origins of Modern Science 1300-1800*. 1957. New York: Free Press-Macmillan.
- Butterfield, Jeremy (ed.) (1999) *The Arguments of Time*. British Academy. Oxford University Press.
- Butterfield, Jeremy and Chris Isham (1999) "On the Emergence of Time in Quantum Gravity" in *The Arguments of Time*. British Academy. Oxford University Press.
- Campbell, Joseph (1986) *The Inner Reaches of Outer Space*. N.Y.: Harper & Row, 1986
- Capek, Milic (1961) *The Philosophical Impact of Contemporary Physics*. New York: Von Nostrand Reinhold.
- (1991) *The New Aspects of Time. Its Continuity and Novelities*. London: Kluwer Academy.
- Chandrasekhar, Subrahmanyan (1983) *Eddington: The Most Distinguished Astrophysicist of His Time*. New York: Cambridge University Press.
- Coveney, Peter & Roger Highfield (1990) *The Arrow of Time*. Glasgow. Harper Collins. Flamingo.
- La flecha del tiempo*. Madrid: Plaza y Janés, 1992. (references here are from the English edition).
- Chapman, T. (1982) *Time: A Philosophical Analysis*. London: Reidel Publishing Co.
- Deleuze, Gilles (2000) *Nietzsche*. Trad. Isidro Herrera y Alejandro del Río. Madrid: Arena Libros.
- Denbigh K.G. & Denbigh J.S. (1985) *Entropy in Relation to Incomplete Knowledge*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Durant, Will (1961) *The Story of Philosophy*. New York: Pocket Books / Simon & Schuster.
- Douglas, A. V. (1956) *The Life of Arthur Stanley Eddington*. London. Nelson.
- Duszenko, Andrzej (1989) *The Philosophical Implications of New Physics*. Ann Arbor, Mich: UMI. At <http://lupus.northern.edu:90/duszenko.htm>
- Eddington, Alfred (1922) *The Theory of Relativity and Its Influence on Scientific Thought*. The Romanes Lecture. Oxford. Clarendon Press. Pp 3-6, 11-12 and 31-32 in *La teoría de la relatividad*. Barcelona. Altaya 1993. Pp.137-141.
- (1929) *The Nature of the Physical World*. New York: Macmillan.
- (1939) *The Philosophy of Physical Science*. New York: Macmillan
- Einstein, Albert (1905) "Sobre la electrodinámica de los cuerpos en movimiento" in *Annalen der Physik*, vol XVII, pp 891-921. Spanish translation in *La teoría de la relatividad*. Barcelona. Altaya. 1993, pp. 61-67.
- (1961) "über die spezielle und die allgemeine Relativitäts-theorie. Trad. "Sobre la teoría especial y la teoría general de la relatividad. Barcelona. Altaya 1993, pp 71-92.
- (1970) "Autobiographical Notes" in P.A. Schilpp, ed., *Albert Einstein: Philosopher Scientist*. Open Court Publishing. La Salle. Illinois. Trad. in *La teoría de la relatividad*. Barcelona. Altaya 1993, pp 95-104
- (1982) *Ideas and Opinions*. New York: Crown, 1985.

- Einstein, Albert, and Leopold Infeld. (1938) *The Evolution of Physics: The Growth of Ideas from Early Concepts to Relativity and Quanta*. New York: Simon, 1963.
- Flood, R. & Loekwood, M. (1986) *The Nature of Time*. Oxford :Blackwell.
- Friedman, William (1990) *About Time: inventing the fourth dimension*. MIT Press. M
- Foucault (1972) *The Discourse on Language*, published together with *The Archeology of Knowledge*, trad. A.M. Sheridan Smith. London: Tavistock. *La archeología del saber*. Trad. A. Garzón del Camino. México: Siglo Veintiuno, 1999.
- Gamow, George (1952) *The Creation of the Universe*. New York. Viking Press.
- Glandsdorff, P. & I. Prigogine (1971) *Thermodynamic Theory of Structure, Stability and Fluctuations*. New York. Wiley.
- Gonseth, Ferdinand (1964) *Le problème du temps. Essai sur la methodologie de la recherche*. Neuchâtel: Griffon.
- Guillen, Michael. *Bridges to Infinity: The Human Side of Mathematics*. Los Angeles: Tarcher, 1983.
- Grünbaum, Adolf (1962) "The Special Theory of Relativity as a Case Study of the Importance of the Philosophy of Science for the History of Science", *Annali di Matematica*, vol 57, april 1962, pp, 257-282. Trad. "La génesis de la teoria especial de la relatividad" in *La teoría de la relatividad*. Barcelona. Altaya, 1993, pp. 119-125.
- Hayles, Katherine (1990) *Chaos Bound: Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*. Cornell University Press.
- Hawking, S., & S. Israel (eds.) (1989) *300 years of Gravitation*. Cambridge University Press.
- Hawking, S. (1988) *A Brief History of Time*. New York. Bantam Books. Spanish Trad. Editorial Crítica. *Historia del Tiempo*. Barcelona. RBA Editores. 1993.
- Heisenberg, Werner (1958) *Physics and Philosophy: The Revolution of Modern Science*. New York: Harper and Row, 1962.
- Healy, Robin (1989) *The Philosophy of Quantum Mechanics: An Interactive Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Holton, Gerald (1960) "On the Origins of the Special Theory of Relativity", *American Journal of Physics*, vol 28, numbers 1-9, pp. 627-631 & 633-636. Trad. in *La teoría de la relatividad*. Barcelona. Altaya 1993, pp 111—118.
- (1993) *Science and Anti-Science*. Cambridge (Massachusetts), Harvard U. Press.
- Horwich, Paul (1987), *Asymmetries in time: Problems in the Philosophy of Science*. Massachusetts Institute of Technology.
- Hull, L. W. H. (1959) *History and Philosophy of Science: An Introduction*. London: Longman.
- Isham, C.J. (1988) "Creation of the universe as a quantum tunnelling process" in R.J. Russell, W.
- Jeans, Sir James (1948) *The Growth of Physical Science*. New York: Macmillan.
- (1930) *The Mysterious Universe*. New York: Macmillan.
- (1934) *The New Background of Science*. New York: Macmillan.
- (1946) *Physics and Philosophy*. New York: Macmillan.
- Kaufmann, Walter (1989) *Existentialism from Dostoevsky to Sartre*. New York: Meridian Penguin.
- Kuhn, Thomas S. (1978) *Black-Body Theory and the Quantum Discontinuity 1894-1912*. New York: Oxford UP.
- (1957) *The Copernican Revolution: Planetary Astronomy in the Development of Western Thought*. Cambridge: Harvard UP.
- (1970) *The Structure of Scientific Revolutions*. 2nd. ed. Chicago: U of Chicago Press.
- Lestienne, Remy (1990) *Les fils du temps. Causalité, entropie, devenir*. Paris: Presses du CNRS.
- Lewin, Roger (1992) *Complexity - Life at the Edge of Chaos*. New York: Macmillan
- Lorentz, H.A. (1895) "The Principle of Relativity" in *La teoría de la relatividad*. Barcelona. Altaya 1993, pp 46-50.

- Lucas, J. R. (1999) "A Century of Time" in Butterfield, Jeremy (ed) (1999) *The Arguments of Time*. British Academy. Oxford University Press.
- Le Poidevin, R. & Murray, M.B. (1993) *The Philosophy of Time*. Oxford Univ. Press.
- Miller, Izchak (1984) *Husserl, Perception, and the Awareness of Time*. Cambridge Mass.: The MIT Press. A Bradford Book.
- McTaggart, J.M.E. (1927) *The Nature of Existence*, Vol II. Cambridge: Cambridge University Press.
- Michelson, Albert A. & Morley, Edward W. (1887) "On the Relative Motion of the Earth and the Luminiferous Ether", *American Journal of Science*, vol.34, pp.333-341 in *La teoría de la relatividad*. Trad. M. Paredes. Barcelona. Altaya. 1993, pp.34-45.
- Morris, Richard (1990) *The Edges of Science: Crossing the Boundary from Physics to Metaphysics*. New York: Prentice Hall.
- Mullan, John (1981) *Kierkegaard's Philosophy*. N.Y.: New Amer. Lib.
- Murdoch, Iris (1992) *Metaphysics as a Guide to Morals*. New York: Penguin.
- Needleman, Jacob (1982) *The Heart of Philosophy*. New York: Alfred A. Knopf.
- Newton, Sir Isaac (1934) *Mathematical Principles of Natural Philosophy*. Berkeley: U of California Press.
- Nietzsche, F. *The Will to Power*, trad. by Walter Kaufmann & R.J. Hollingdale. New York: Random House, 1967. *Entorno a la voluntad de poder*. Barcelona: Península, 1973.
- (1872) *The Birth of Tragedy*. Trad. W. Kauffman & R.J. Hollingdale. New York: Random House, 1967. *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*; introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual Madrid : Alianza Editorial, 1981, 2000.
- (1873-76) *Untimely Meditations*. Trad. R.J. Hollingdale. Introd. J.P. Stern. Cambridge: C.U.P. 1983.
- (1874) "On the uses and disadvantages of history for life" in *Untimely Meditations*. Trad. R.J. Hollingdale. Introd. J.P. Stern. Cambridge: C.U.P. 1983, pp. 57-124. "Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida". Trad. Germán Cano. Madrid: Biblioteca Nueva D.L. 1999.
- (1883-84) *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial 1972-92. Barcelona: Altaya, 1993.
- (1887 & 1908) *On the Genealogy of Morals & Ecce Homo*. Trad. W. Kauffman & R.J. Hollingdale. New York: Random House, 1967. *La genealogía de la moral*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1993. *Ecce Homo. cómo se llega a ser lo que se es*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1987.
- Nordenson, Harald (1969) *Relativity, Time and Reality*. George Allen and Unwin.
- Olson, Robert G. (1962) *An Introduction to Existentialism*. New York: Dover Publications.
- Pagels, Heinz R (1982) *The Cosmic Code: Quantum Physics as the Language of Nature*. 1982. New York: Bantam, 1984.
- Pais, A (1982) *The Science and Life of Albert Einstein*. Oxford University Press.
- Penrose, Roger (1987) *The Emperor's New Mind*. Oxford University Press.
- Planck, Max (1959) *The New Science*. N.P: Meridian.
- Pears, D. F. (1967) *Russell and the British tradition in Philosophy*.
- Poincaré (1904) "Les principes de la physique mathématique" in *La teoría de la relatividad*. Barcelona. Altaya. 1993, pp. 51-60.
- (1964) *El espacio y el tiempo*. Univ. Nacional Autónoma de Méjico.
- Reichenbach, Hans. (1965) *The Theory of Relativity and A Priori Knowledge*. Trad. Maria Reichenbach. Berkeley: U of California Press.
- Ridley, B.K. (1989) *Tiempo, espacio y cosas*. Méjico: F.C.E.
- Rindler, W. (1977) *Essential Relativity*. Heidelberg. Springer-Verlag.
- Russell, Bertrand (1966) *Philosophical Essays*. London: George Allen & Unwin Ltd.
- Searle, John (1992) *The Rediscovery of the Mind*. Cambridge, Mass.: MIT press.

- Smart, J.J.C. (1979) *Problems of Space and Time*. New York: Macmillan.
- Smith, Crosbie (1976) 'Natural Philosophy and Thermodynamics: William Thomson and the Dynamical Theory of Heat'. *British Journal of the Philosophy of Science*, 1(1976): 293-319.
- Tooley, M. (1997) *Time, Tense, and Causation*. Oxford: Oxford University Press.
- Tooley, M. (1999) "The Metaphysics of Time" in Butterfield, Jeremy (ed.)(1999) *The Arguments of Time*. British Academy. Oxford University Press.
- Toulmin, S. & Goodfield, J. (1990) *El descubrimiento del tiempo*. Madrid: Paidós.
- Van Fraassen, B.C. (1978) *Introducción a la filosofía del tiempo y del espacio*. Barcelona: Labor.
- Weyl, Hermann. (1932) *The Open World: Three Lectures of the Metaphysical Implications of Science*. New Haven: Yale UP.
- Will, C., & P.C.W. Davies (1989) *The New Physics*. Cambridge University Press, p.31.
- Wilson, D. (1983) *Rutherford. Simple Genius*. London. Hodder & Stoughton.
- Wilson, Edward O. (1999) *Consilience. The Unity of Knowledge*. Barcelona: Galaxia Gutemberg & Círculo de Lectores.
- Whittaker, Edmund (1953) *S History of the Theories of Aether and Electricity*. Vol II. London. Nelson, pp.27-31, 36, 40, 42-43. Trad. in *La teoría de la relatividad*. Barcelona. Altaya 1993, pp 105-110.
- Whitehead, Alfred North (1920) *The Concept of Nature. tanner lectures delivered in Trinity College, november 1919*[1st ed., repr.] Cambridge: Cambridge University Press.
- (1925) *Science and The Modern World*. New York: Macmillan, 1944. New York : The New American Library, 1967
- (1926) *Religion in the Making*, Cambridge University Press. *El devenir de la religión*, estudio preliminar Armando Asti Vera. Buenos Aires : Nova, 1961
- (1929) *Process and Reality*, Cambridge University Press. New York: The Free Press, 1969
- (1964) *Science and Philosophy*. Paterson, NJ: Littlefield, Adams and Co. New York : Philosophical library, 1974
- The New York Times 28January 1928 p.14, "The Mystic Universe". Trad. in *La teoría de la relatividad*. Barcelona. Altaya 1993, pp 142-143.



El tiempo y la historia. La rueda del tiempo y los primeros “agujeros” temporales.

La historia ha reemplazado a la mitología y cumple la misma función.

Claude Lévi-Strauss, 1979:43 citado en Ermarth, 1992:25.

1. La *Ciencia Nueva* de Vico.
2. La teoría del lenguaje y del conocimiento en la obra de Vico.
3. La Revolución Industrial y el nuevo ritmo del tiempo.
4. El tiempo de la historia: un nuevo orden para el mundo.
5. La rueda del tiempo.
6. La naturaleza temporal de los espacios dialógicos.

La convicción de que el hombre tenía una naturaleza inmutable, y que su lugar y destino en el universo estaba establecido por Dios, comenzó a quebrantarse, según hemos visto, en el Siglo XV. Los humanistas proclamaron que lo que se distingue al hombre de otras criaturas es que nace libre, y puede elegir. El pensamiento humanista es, por tanto, antropocéntrico en el sentido en que coloca al hombre como punto de partida. Hemos visto como la posición realista, representada por el pensamiento empírico de John Locke, asume un contraste entre un mundo externo y el sujeto humano consciente que observa el mundo. La observación de acontecimientos puede aumentar la habilidad del hombre para predecirlos y para controlar su ambiente. La posición idealista, por el contrario, considera que el mundo existe sólo como objeto del pensamiento humano, en virtud de la conceptualización que el hombre hace de él. Esta postura se puede interpretar también como una afirmación de la autonomía de hombre, aunque según Kant el pensamiento humano no es más que una parte de una mente trascendente.

Existe una tercera postura, que no llega a surgir abiertamente hasta el Siglo XIX, pero se encuentra prefigurada en el pensamiento de Giambattista Vico (1668-1745). El mundo es lo que es como resultado de ser vivido y transformado por el ser humano. Además, el ser humano adquiere su carácter de su existencia en determinadas situaciones dentro del mundo. Esta postura enfatiza el papel activo y creador del hombre dentro del mundo, y su reevaluación en los primeros años del Siglo XX sugirió una alternativa al pesimismo de un mundo sin Dios, donde la historia humana había finalizado en destrucción.

Las obras de Joyce, Virginia Woolf o Henri Bergson, quieren enfatizar la fuerza positiva de la naturaleza creativa del hombre, introduciendo la libertad y abandonando el determinismo de la ciencia.

La Revolución Científica había dado el mundo Occidental la impresión de que el progreso humano se dirigía hacia un fin determinado. Aunque el hombre no fuese el centro del universo, era una parte importante de algo mucho más grande, un progreso evolutivo marcado por la historia. La Revolución Industrial alteró el paso de tiempo y a partir de ese momento las demás disciplinas humanas comenzaron a verse como partes de una naturaleza orgánica única. El tiempo de la historia se convirtió en el principio que organizaba la vida humana.

1. La Ciencia Nueva de Vico.

The age of the gods, in which the gentiles believed they lived under divine governments, and everything was commanded them by auspices and oracles, which are the oldest institution in profane history.

The age of the heroes, in which they reigned everywhere in aristocratic commonwealths, on account of certain superiority of nature which they held themselves to have over the plebes.

The age of men, in which all men recognized themselves as equal in human nature, and therefore there were established first the popular commonwealths and the monarchies, both of which are forms of human government.

Vico (1744) *The New Science*, 31.

Vico fue el primer pensador europeo que basó su epistemología sobre una filosofía de la historia. Su *Nueva Ciencia* (1744) suponía un ataque a la filosofía cartesiana, particularmente a la noción de que el pensamiento ("*cogito*") era la base para el conocimiento humano. Vico pensó que era necesario un criterio universal de verdad para lograr un conocimiento más profundo. El método empírico no era consustancial al hombre, ya que la naturaleza era externa a éste y no creada por él. Por esta razón el estudio del hombre debía diferir en su método y fines del estudio de la naturaleza.

Vico consideraba que el concepto de hombre sólo puede entenderse contemplado en el tiempo, esto es, en la historia. Los mitos, las fábulas, las traducciones, el lenguaje, eran la sustancia que se transmitía de generación en generación y confería identidad al hombre. Se había dado cuenta de que las sociedades humanas pasaban, cuan individuos, por etapas sucesivas de nacimiento, crecimiento, desarrollo, decaimiento y muerte, fases prefiguradas en la historia de la civilización Grecorromana precedente.

Existe primero una especie de condición caótica de la que surge "la edad de dioses", donde los instintos humanos son brutales y el hombre es controlado por su temor a los poderes sobrenaturales. La próxima etapa es "la edad de héroes", donde la sociedad comienza a dividirse entre alianzas, oligarquías y diferencias de clases. La tercera etapa es "la edad de

hombres", una edad sin conflictos de clase, de razón y ley natural, donde los plebeyos demandan y logran gradualmente derechos iguales a los patricios y un sistema legal que respeta sus intereses. Sin embargo, la debilitación de costumbres y valores en las repúblicas democráticas libres dan lugar a la corrupción y la disolución, y el final de la etapa sobreviene mediante conquista o desintegración interior, repitiéndose entonces el ciclo en un "*ricorso*" o regreso a las condiciones iniciales.

Para Vico, cada individuo era el producto de una historia colectiva, suma de tradiciones, normas, valores y conductas. Todas las actividades humanas, las instituciones, los gobiernos, las civilizaciones, atravesaban periodos de crecimiento y decadencia, de acuerdo a tres principios dominantes que eran la religión, la familia y la muerte, principios que, precisamente, son la base de la utilización que hace Joyce de la obra de Vico en su *Finnegans Wake*, según veremos en la Sección 11. Otra noción interesante expresada en la *Nueva Ciencia* es la idea de que la naturaleza del hombre es dual, una mezcla de bestia y ángel, que junto con el dualismo de Giordano Bruno, es empleada también por Joyce.

2. La teoría del lenguaje y del conocimiento en la obra de Vico.

Al multiplicarse, los tópicos se abrevian y se representan mediante metáforas, una imagen particular de la mente, que es elegida para representar y recordar el tópico.
Vico (1744)

Según Vico, cada edad tiene sus propios tipos de artes, de habilidades, de leyes, y de gobiernos, pero el substrato que subyace a la cultura es el lenguaje. Existían, pues, distintos tipos de lenguajes, el jeroglífico o lenguaje sagrado y secreto que se manifestaba por medio de actos mudos, el simbólico, por medio de la similitud, el lenguaje epistolar o vulgar que servía para los usos comunes de la vida, etc. (Vico, 1744:32). La división de la sociedad humana en tres edades: teocrática, heroica, y humana, correspondía a los distintos lenguajes, sagrado, metafórico o poético, y filosófico o capaz de abstracción y generalización. Una clasificación que se encontraba ya en la obra de Heródoto, derivada del antiguo Egipto, y en el tratamiento de los contrarios de la filosofía de Giordano Bruno. Pero Vico desarrolló sus propias implicaciones creando una teoría que unía la evolución del lenguaje, la estética y el mito.

Para Vico, el acto de conocimiento humano comienza con el temor o respuesta a un ruido fuerte, el trueno o voz de Dios. Este temor crea un eslabón entre la emoción y el estímulo externo que está en la base del sentido común, el nivel más arcaico de la comprensión del humano (animismo). Por eso, esta primera etapa de pensamiento se basa en las formas más primitiva del habla como exclamaciones y gritos, y en el gesto. El segundo nivel está formado por

los temas, es decir, el arte de establecer la conexión o eslabón lógico entre dos posiciones observables. La sabiduría poética es el tercer nivel, que emplea el pensamiento autocohérente fuera de la conexión inicial de dos silogismos. Según Vico las distintas etapas se encontraban representadas mediante la metáfora. Creía que los hombres primitivos pensaban de manera metafórica y que poco a poco este mecanismo se refinó y se transformó en las figuras retóricas que corresponden a las tres edades del hombre: la metonimia, la sinécdoque y la ironía. La primera representa la expresión vivida de una imagen, la segunda la transmite como sensación y en la última la imagen ha adquirido un significado propio y ha perdido la conexión original, por lo que el proceso puede comenzar de nuevo.

De alguna manera, Vico anticipa algunas de las ideas implícitas en los nuevos modelos de la lingüística cognitiva, basados en la experiencia y la metáfora. Interesan también las conexiones con el trabajo de Paul de Man en el campo de la metáfora y la ironía, que analizaremos en la Sección 8, y finalmente, como ya hemos señalado, con la obra de Joyce (Sección 11).

Para Vico, el lenguaje del Siglo XVIII había perdido su conexión con los procesos poéticos imaginativos que formaron parte de él originalmente. La imagen y la idea habían llegado a estar separadas y no sincronizadas. Vico pensaba que esta contaminación se debía, en parte, al predominio de la palabra impresa, con la creciente publicación de textos indignos, una posición que se asemeja curiosamente a la idea de Baudrillard de la producción en gran escala, "copias de copias".

Goethe recibió una copia de la *Ciencia Nueva* en 1787. Al igual que Vico, quedó convencido de que la evolución de la humanidad no podía estar representada por una línea ascendente que indicaba un progreso continuo, sino que era parecida a una espiral, la figura de algorítmica empleada para representar tiempo en los nuevos paradigmas del caos

3. La Revolución Industrial y el nuevo ritmo del tiempo.

La determinación del yo, su reflexión sobre si mismo...es posible únicamente a condición de que se autolimita a través de un opuesto...
Fichte, *Concepto de la doctrina de la ciencia* 71, quoted in Benjamin, 1963:48.

Durante el Siglo XIX los conflictos entre ciencia, filosofía y teología se agudizaron. La desconfianza creciente en la capacidad racional de hombre, que tenía mucho que ver con el culto Romántico al inconsciente, la imaginación y la sensación, contrastaba con el pensamiento científico mecanicista, que había llegado a aplicarse a otras disciplinas a pesar de las contradicciones que la teoría de Newton tenía con respecto a la naturaleza de la luz, el calor y el

magnetismo. Gradualmente, los desarrollos científicos en otras áreas tales como Geología, la Biología, la Botánica y la Química Orgánica comenzaron a desafiar el panorama newtoniano del mundo físico.

Durante la Revolución Industrial, la producción de maquinaria y el sistema de fabricación en serie le dieron al hombre una nueva sensación de poder en relación con su ambiente físico. El tiempo del reloj llegó a ser la medida de todas cosas. Una cuenta exacta de tiempo significaba más producción y por lo tanto más dinero. Muchos intelectuales, reaccionaron en contra del este tiempo mecánico. La primera parte del siglo consistió, en líneas generales, en una tentativa de seguir en la dirección marcada por Kant, rechazando una ciencia basada en la física, que los Románticos consideraban inadecuada para describir la realidad de la experiencia sensible. El corazón, la intuición, la imaginación eran fuentes más seguras del conocimiento. Fichte (1762-), Schelling (1775-1854) y Hegel (1770-1831) redujeron el *apriori* Kantiano a la totalidad cósmica de "El Absoluto". La razón era parte constitutiva del mundo mismo, la forma y el contenido del mundo que la mente descubre. La realidad es espiritual y la historia era el desplegar de esa realidad, de la Idea, o de la Mente del Universo.

La historia pasó a ser la unidad ideal de todas cosas a la vez que proliferaban las diversas ideologías, el Idealismo Romántico y el Utilitarismo, el Liberalismo y Conservatismo, el Marxismo, Darwinismo, Positivismo, etc., y la penetración de ideas orientales a través de pensadores como Schopenhauer y Nietzsche, transformaron la sociedad en el mundo plural que conocemos hoy.

En la segunda mitad del siglo, cuando el impacto de la ciencia y la tecnología comenzó a sentirse, las ideas de Hegel fueron reformuladas por Marx (1818-1883), y la doctrina social del Materialismo reemplazó poco a poco al Idealismo Romántico.

4. El tiempo histórico: un nuevo orden para el mundo.

Si reconocemos que las cosas son tal y como son por necesidad, es decir, que no son arbitrarias ni constituyen el resultado de un azar, reconoceremos igualmente que deben ser como son.

Hegel, *Vorlesungen über die philosophie der Geschichte*. Trad. José Gaos

Las ideas de Hegel ofrecían una unidad satisfactoria donde cada acontecimiento era significativo en la historia general. Esto era importante en una época donde las ideologías proliferaban y comenzaba a reinar la confusión en medio de los grandes cambios políticos y sociales.

Para Hegel, la razón humana, basada en un pensamiento trascendental y puro o idea absoluta (Espíritu, Logos, Dios), era, al mismo tiempo, eterna e histórica. Surgía de las

condiciones cambiantes de la sociedad humana, pero era un proceso lineal. Mientras Vico pasaba por alto la existencia de tiempo individual, Hegel reclama su no existencia por su condición de pensamiento puro.

Hegel emplea los conceptos aristotélicos de "*dynamis*" y "*enérgeia*" para explicar la tensión entre los momentos cambiantes en la historia; las etapas posteriores llevan de una manera potencial las etapas iniciales, y las contradicciones engendradas en un punto particular de la historia son superadas en el próximo. Cada fase del proceso histórico se puede decir que contiene las semillas de su propia destrucción dialéctica, razón por la que Hegel ha parecido injustamente culpable de las acciones del Nazismo del Siglo XX.

En un sentido, podemos decir que con Hegel, la realidad, el mundo, que llega a ser la historia, comienza a ser considerado una narrativa. Para Hegel, lo que acontece en la historia es parte de un libro del cuál Dios es el autor. La Palabra de Dios pone en marcha la historia humana, y la realidad, pero el mundo que nos rodea, es una ilusión derivada de nuestra incapacidad de comprender el Absoluto (Caparrós,1994:31 y Tarnas,1991:378-382).

La visión histórica Hegeliana sostiene la continuidad del pasado y el futuro, de la causa y el efecto, e implica, además, que son funciones del conocimiento presente. Cada momento implica un futuro y como consecuencia una potencial teleología, donde la transcendencia se sitúa siempre más adelante en la cadena histórica. Siempre allí, y nunca aquí (Ermarth,1992:31).

Ya Adorno (1903-69) rechazó el idealismo de Hegel y sus fantasías de integridad orgánica, y los expuso como regresivos. La dialéctica negativa propuesta por Adorno intentaba constantemente socavar y derribar cualquier síntesis final. Adorno señaló también que esta "filosofía de la identidad" tiene sus orígenes en la propia cultura Judeo-Cristiana Occidental.

De la misma forma, Heidegger (1927: II.6.81) y Derrida (1978b) han reclamado que esta dialéctica obliga al hombre a neutralizar el presente por la ficción perpetua de la posibilidad trascendente. Heidegger definió el tiempo histórico como la mistificación de la finitud individual; 'tiempo público' o el tiempo de 'nadie', porque nadie nunca muere. Un tiempo que convierte al sujeto en perpetuo espectador y viola la singularidad y la diferencia. La huella de Heidegger se entrevé en la crítica denominada "deconstructiva". El sujeto Heideggeriano "dasein" se sitúa discursivamente "da", "aquí" en un lugar particular. Se halla entonces vinculado a un tiempo, o mejor, a una temporalidad. No hay lugar de escape trascendente donde verificar la objetividad. El sujeto "Dasein" es siempre subjetivo y siempre cambiante. El Otro pertenece al misterio del mundo. No podemos comprenderlo. El conocimiento se encuentra atado al mundo y así saturado de significado, pero no hay un eslabón esencial entre esos significados y el mundo. Nuestros significados son sólo nuestros.

El tiempo es para Heidegger una estructura relacional de diferencia que anuncia el debate postmoderno acerca del lenguaje como sistema diferencial de signos, que están presentes sólo en la medida en que se relacionan con otro elemento. Barthes (1977), Foucault (1970) y Kristeva (1984), al igual que Derrida, son algunos de los que han indicado la alianza entre la formulación tradicional de la subjetividad y el tiempo histórico.

Para Ermarth, la desacralización del autor iniciada por el Surrealismo socavó la base de la temporalidad histórica. Barthes había indicado como al autor se le concebía como el pasado de su propio libro, una unión que había sido truncada por un antes y un después. Kristeva alinea la convención lineal de tiempo (tiempo como proyecto, teleología y desplegar prospectivo) con la disposición simbólica del lenguaje, es decir, con la disposición para expresar, calificar, y para concluir en lugar de con la disposición para jugar, multiplicar, y diversificar que ella reclama como "semiótica". La disposición simbólica es para Kristeva un "tiempo obsesivo", dominado por el afán de control, una estructura totalizante, esclavizante, que excluye lo no esencial como inexistente.

Al igual que Lyotard, Derrida cree que forzar acuerdo donde hay desacuerdo para conseguir consenso en donde hay disensión, elimina la diferencia y la multiplicidad (Derrida, 1978a:278-79). Este debate es particularmente pertinente en la evaluación de la narrativa de Virginia Woolf y de James Joyce, por lo que regresaremos a él en las últimas secciones de este proyecto.

Una perspectiva diferente es la ofrecida por los enfoques psicológicos que muestran cómo hasta recientemente la noción de tiempo universal y lineal no era necesaria para la humanidad, que se dejaba guiar por escalas más cortas de tiempo, generalmente de naturaleza cíclica (los ciclos naturales de los planetas, de la vida en la tierra, etc.) Según veíamos en la Sección 2, Friedman (1990) ha indicado que la experiencia diaria servía para localizar y ubicar al individuo en un tiempo cíclico, que no necesitaba de ninguna medida absoluta de tiempo. Los sucesos se almacenaban por inferencia, es decir, ordenándolos en relación con otros acontecimientos.

Las Revoluciones Científicas e Industriales crearon la necesidad de ordenar el tiempo en escalas mayores, localizando los eventos como en una narrativa. Aún así, existe evidencia de culturas, como la Bantú (ver Ricoeur 1979) que no necesita de tiempos lineales para ordenar su vida, por lo que Friedman indica que no hay necesidad de un código temporal intrínseco para recordar la ubicación de acontecimientos en el tiempo cíclico. El código vendría constituido por

las partes de los ciclos en sí mismos, por lo que los códigos lineales pueden ser una adaptación especial.

5. La rueda del tiempo.

¡Qué clase de Dios sería si únicamente empujase desde fuera!
Goethe

The Comprehensive is either the Being in itself that surrounds us or the Being that we are. The Being that surrounds us is called world and transcendence. The Being that we are is called Dasein, "Being there," consciousness in general, spirit, existence.
Karl Jaspers

Mircea Eliade (1949) ha indicado que hay dos maneras diferentes de contemplar la historia: el enfoque cíclico tradicional, donde los acontecimientos adquieren valor sólo en su repetición, y el enfoque existencial, donde cada momento tiene valor en sí mismo.

Según Eliade, los Siglos XIX y XX han contemplado un retorno a las concepciones cíclicas del tiempo, gracias a la influencia de filósofos como Nietzsche, Spengler, Toynbee o Sorokin, y a la noción de la evolución de las especies. Para Eliade, esta reaparición de la concepción cíclica revela un deseo oculto de querer encontrar un sentido y una justificación a la vida, fuera de los acontecimientos históricos. El concepto de la necesidad histórica, introducido por Hegel priva hombre de libertad, pues decir que los acontecimientos históricos no son arbitrarios, sino que ocurren necesariamente, es encontrar una justificación para ellos, es justificar el horror de las guerras, el sufrimiento de personas, la desaparición de minorías, etc.

Por esta razón, el resurgimiento de las concepciones cíclicas del mundo significa, según Eliade, una rebelión contra el tiempo histórico. Añade Eliade que la postura existencialista no busca una solución y se disuelve en un vago nihilismo, sin horizontes ni arquetipos. Sólo el enfoque cíclico unido a la noción lineal de progreso, enfoque que, según Eliade, se encuentra en el Cristianismo, puede significar una tendencia al equilibrio.

6. La naturaleza temporal de los espacios dialógicos.

The first theological poets created the first divine fable, the greatest they ever created, that of Jove, king and father of men and gods, in the act of hurling the lightning bolt; an image so popular, disturbing, and instructive that its creators themselves believed in it, and feared, revered and worshipped it in frightful religions... They believed that Jove commanded by signs, that such signs were real words, and that nature was the language of Jove.
Vico, *New Science*, 379.

La postura dialéctica sufrió, además, otra orientación fundamental, que forma la base del debate actual entre historicismo y literatura. Esta orientación vino de la filosofía analítica de Frege, modelada en la concepción de Hume de la experiencia como centro de toda

estimulación sensorial. Frege aplicó este método de análisis al lenguaje, un método que después sería desarrollado por Wittgenstein, Saussure, Chomsky y por las nuevas teorías de la metáfora.

El trabajo de Frege en lógica formal exploró la relación entre lenguaje y pensamiento llegando a descubrir la importancia del lenguaje como lugar de la racionalidad y personificación del pensamiento. El papel central del lenguaje se trasladó a otras áreas, y en particular al mundo científico, según hemos indicado.

La suposición de que todas las lenguas deben compartir una estructura lógica común en la virtud de su función de representación en el mundo, llevó a la presunción de una uniformidad en la estructura racional del pensamiento humano. El lingüista Noam Chomsky asumió, por ejemplo, que existían ciertas estructuras comunes a todas las lenguas, una especie de gramática universal. Según veremos en la siguiente sección, esta postura dio lugar al desarrollo del Estructuralismo y a su posterior quebrantamiento.

Las posturas dialécticas desarrolladas a lo largo de esta sección dibujan aún otra consecuencia interesante acerca de lo que Shotter (1996) ha denominado "comunidades dialógicas". Shotter (1993) ha explorado los trabajos de Vico (1744), Wittgenstein (1953, 1980), y Bakhtin (1986, 1993), y ha llegado a la conclusión que las imágenes (*image schemas*) de las que hablan los lingüistas, no son imágenes de algo, sino que actúan como vehículos. No están en nuestras cabezas sino que forman parte de nuestras acciones, de nuestras maneras corporales de reaccionar humanamente y responder a acontecimientos.

La posición dialéctica de Vico explicaba el mundo precisamente como resultado de la transformación llevada a cabo por el hombre, un mundo del que el hombre forma parte, aunque a veces parezca una realidad externa, que debe ser descubierta mediante la observación y la experimentación, siguiendo el método científico, o la intuición, al modo Romántico. Vico, sin embargo, considera que el mundo de la naturaleza no es parte intrínseca del hombre, por lo que no sirve para explicar la mente humana. Vico piensa que la clave para entender la mente humana no es el concepto, la palabra, el sonido del trueno al que el hombre responde con miedo, sino las instituciones y las prácticas humanas, las construcciones sociales creadas por los propios hombres y reveladas en la práctica diaria. Es la forma de actuar de los hombres, según reconoce también Wittgenstein lo que subyace en el fondo del "*language game*" (Wittgenstein, 1953:220 citado en Shotter, 1996).

Según mostraremos en la Sección 11, la concepción "epifánica" del arte en la obra de Joyce sitúa el énfasis en éstas y otras nociones dialógicas, subrayando lo decepcionante de la

percepción sensorial, en particular la vista, y reforzando la idea de un mundo que “es” por el hecho de ser vivido por el hombre.

La concepción histórica de Vico tiene además en común con las teorías de Wittgenstein el hecho de que existan “momentos” que tengan una calidad “poética” determinada, una idea cercana no sólo a las “epifanías” de Joyce, sino también a los “momentos del ser” de Virginia Woolf y a las “revelaciones” de Walter Benjamin (según veremos en la Sección 8). El carácter poético (*poiesis* = hacer) de estos momentos, “espacios” (“gaps”) o “agujeros” ha quedado expuesto mediante la dialéctica negativa y deconstructivista del Siglo XX, como veremos a lo largo del proyecto.

Son los usos lingüísticos los que enriquecen la palabra, que deja de ser un objeto con un significado fijo u oculto que hay que descubrir. La comprensión no se realiza nunca de forma pasiva (Bakhtin, 1986:69 citado en Shotter, 1996) por parte del lector, sino que éste muestra una actitud sensible parecida a la que mostraban los hombre primitivos que respondían al trueno en la historia de Vico.

La realidad es, por tanto, creada y recreada por el hombre, que ocupa un momento dialógico determinado, Shotter lo denomina “escénico”, en el sentido de que ocupa una posición dentro de esta realidad, y se encuentra, por tanto, dentro de unos límites (“*bound*”), pero también fuera (“*unbound*”) en relación con otra serie potencial de posiciones posibles que conforman nuestro paisaje mental. Un paisaje que no se encuentra en nuestras cabezas sino en nuestra forma de actuar.

El postestructuralismo y, en particular, la deconstrucción, han aprovechado estos espacios o “huecos” dialógicos para exponer una temporalidad no teleológica, fragmentada y reflexiva, en consonancia con las formas narrativas. Su contribución como dialéctica negativa ha ayudado a construir un mundo más pluralista, basado en nociones como la “diferencia”. Sin embargo, se han alzado voces (Fredric Jameson, Terry Eagleton & Edward Dijo, Gianni Vattimo, Edward Wilson, Lipovetsky, entre otros) que ha creído ver una alianza con las ideas capitalistas de producción en gran escala, voces que piden el fin de la era “post”.

La lección fundamental del enfoque dialógico es que el significado siempre se negocia, y que las representaciones no son simplemente productos culturales, sino que son en sí mismas “iterativas”, productivas. Los textos no literarios no son transcripciones neutras de la realidad. Las estrategias narrativas y retóricas caracterizan el texto como un lugar de “disensión” de desacuerdo, según ha señalado Greenblatt (1981). Analizaremos las implicaciones de este enfoque y la temporalidad narrativa en las siguientes secciones.

Obras citadas.

- Atherton, James (1954) *The Books of the Wake: A study of literary allusions*. Faber & Faber.
- Bakhtin, Mikhail (1967) "From the Prehistory of Novelistic Discourse" in *The Dialogic Imagination* (1981), reproduced in David Lodge (ed.) *Modern Criticism and Theory*. London. Longman 1988.pp. 125-156.
- (1981) *The Dialogic Imagination*. Trad. M. Holquist y C. Emerson. Austin Tx: University of Texas Press, 1987 (1st ed. Repr.)
- (1986) *Speech Genres and Other Late Essays*. Trad. by Vern W. McGee. Austin Texas: University of Texas Press.
- (1993) *Toward a Philosophy of the Act*. Trad. & notes by Vadim Lianpov, edited by M. Holquist. Austin Texas: University of Texas Press.
- Barthes, Roland (1970) *S/Z: An Essay*. Trad. Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1974 México: Siglo Veintiuno, 1987
- (1970) *Mythologies*. Paris : Éditions du Seuil, D.L.
- (1977) "The Death of the Author." In *Image, Music, Text*, 142-48. Trad. Stephen Heath. Glasgow: Fontana/Collins.
- (1990) *The pleasure of the text*. trad. Richard Miller Oxford : Basil Blackwell, 1990
- (1999) *El grado cero de la escritura: seguido de Nuevos ensayos críticos*; traducción de Nicolás Rosa Mexico: Siglo XXI.
- Baudrillard, Jean (1990) *Fatal Strategies*. Trad. Philip Beitchman & W.G. Niesluchowski. New York: Semiotext(e)/Pluto.
- (1988) *Selected Writings*. Various translators. Mark Poster, ed. Stanford, California: Stanford University Press.
- (1988) *The Ecstasy of Communication*. Trad. B. & C. Schutze. Ed. By S. Lotringer. New York: Semiotext(e).
- (1983) *Simulations*. New York: Semiotext(e)
- Benjamin, Walter (1963) *Ursprung des deutschen Trauerpiels*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972. *El origen del drama barroco alemán*. trad. de J. Muñoz Millanes. Altea, Taurus, Alfaguara, S.S. 1990.
- Bernstein, R. J. (1983) *Beyond Objectivism and Relativism*. Oxford: Blackwell.
- Brook-Rose, Christine (1981) *A Rhetoric of the Unreal*. Cambridge University Press.
- Butterfield, Jeremy and Chris Isham (1999) "On the Emergence of Time in Quantum Gravity" in *The Arguments of Time*. British Academy. Oxford University Press.
- Caparrós, Nicolás (1994) *Tiempo, Temporalidad y Psicoanálisis*. Madrid: Quipú ediciones.
- Derrida, Jaques (1964) *De la Grammatologie, Of Grammatology*, Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore and London: John Hopkins Univ. Press, 1967, 1974, 1976. *De la gramatología*, Mexico: Siglo Veintiuno, 1984 (3^a ed.)
- (1978a) "Structure, Sign and Play in the Discourse of Human Sciences" in *Writing and Difference*, reproduced in David Lodge (ed.) *Modern Criticism and Theory*. London. Longman 1988.pp 108-124.
- (1978b) *Writing and Difference* (1967). Trad. Alan Bass. Chicago: U. of Chicago Press. London: Routledge and Kegan Paul, 1981. *La escritura y la diferencia*. Trad. P. Peñalver. Barcelona: Anthropos, 1989.
- (1972) *Margins of Philosophy*. Trad. Alan Bass. Chicago: U. of Chicago Press, 1982. Harvester Wheateaf, D.L. 1989. *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 1998. 3^a ed.
- (1981) *Dissemination*. Trad. Barbara Johnson. Chicago: U. Of Chicago Press. *La diseminación*. Madrid: Fundamentos, D.I: 1975.
- Durant, Will (1961) *The Story of Philosophy*. New York: Pocket Books / Simon & Schuster.
- Eagleton, T., Jameson, F. & Said, E. (1992) *Nationalism, colonialism, and literature*. Introduction by Seamus Deane. Minneapolis: University of Minnesota Press

Eliade, Mircea (1949) *Le mythe de l'éternel retour*. Trad. de J. Gouillard y J. Loucasse. Gallimard 1951. Alianza 1972(1), 1993(9). Altaya 1994.

Ermarth, Elizabeth Deeds (1992) *Sequel to History*. Princeton University Press.

Foucault, Michel (1970) *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences (Les Mots et Les Choses 1966)*. New York: Random House.

(1972) *The Archaeology of Knowledge and The Discourse on Language (L'Archaeologie du Savoir, 1969 and L'Ordre du discours, 1971)* Paris: Gallimard. Trad. A. M. Sheridan Smith. London: Tavistock. *La archeología del saber*. Trad. A. Garzón del Camino. México: Siglo Veintiuno, 1999.

Greenblatt, Stephen J. (ed.) (1981) *Allegory and Representation, Selected Papers from the English Institute, 1979-1980*. Baltimore: John Hopkins Univ. Press, pp. 1-25

Habermas, Jürgen (1963) *Theorie und Praxis*. Hermann Luchterhand Verlag. Trad. S. Más Torres & C. Moya Espí. Tecnos, 1990. Altaya, 1994.

Heidegger, Martin (1927) *El ser y el tiempo*. Mexico: Fondo de Cultura Económica. 1984. *Being and Time* (1962). Trad. J. Macquarrie and Ed. Robinson. New York: Harper & Row.

Hegel, G.W.F. *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*. Trad. J. Gaos. Ed. J. Ortega y Gasset. Revista de Occidente. Alianza 1980(1)-1989(5). Altaya 1994.

(1977) *Phenomenology of Spirit*, trad. A.V. Miller, Oxford: Oxford U. Press.

(1954) "Lectures on Aesthetics" in *The Philosophy of Hegel*, ed. by Carl J. Friedrich. New York: Random House, The Modern Library Series.

Husserl, Edmund (1962) *Ideas: General Introduction to Pure Phenomenology* New York: Collier.

Jameson, Fredric (1977) "Imaginary and Symbolic in Lacan: Marxism, Psychoanalytic Criticism, and the Problem of the Subject." *Yale French Studies* 55/56, pp. 338-95.

(1971) *Marxism and Form: Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*. Princeton University Press.

(1981) *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ítaca, New York: Cornell University Press. London : Methuen, 1986

(1984) "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism." *The New Left Review* 146 (July-August 1984): 53-92. London [etc] : Verso, 1992

Jameson, F et al. (1992) *Nationalism, colonialism, and literature*. Introduction by Seamus Deane. Minneapolis: University of Minnesota Press

Kristeva, Julia (1984) *Revolution in Poetic Language*. Trad. Margaret Waller. New York: Columbia University Press.

(1980) *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Trad. Thomas Gora, Alice Jardine, and Leon Roudiez. New York: Columbia University Press; Oxford: Blackwell.

"From One Identity to An Other" in *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Trad. T. Gora, A. Jardine & L. Roudiez. NY: Columbia U. Press.

(1979) "Women's Time" ("Les temps des femmes"). Trad. Alice Jardine & Harry Blake. *Signs* 7, no 1 (Autumn 1981):5-35.

(1988) *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Catálogos. Trad. from the French *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*. Paris: Éditions du Seuil, 1980.

Lévi-Strauss, Claude (1979) *Myth and Meaning*. New York: Schocken Books.

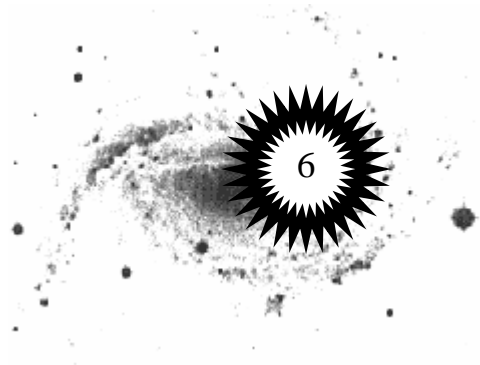
(1974) *Anthropologie structurale*. Trad. E. Verón. Barcelona: Paidós, Altaya, 1994.

Lytard, Jean-Francois (1984) *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Trad. G. Bennington and B. Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press. *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra

(1989) *The Lyotard Reader*. Andrew Benjamin, ed. Oxford: Basil Blackwell.

Nietzsche, F. *The Will to Power*, trad. by Walter Kaufmann & R.J. Hollingdale. New York: Random House, 1967. *Entorno a la voluntad de poder*. Barcelona: Península, 1973.

- (1883-84) *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial 1972-92. Barcelona: Altaya, 1993.
- Peters, Richard (ed.) (1930) *La estructura de la historia universal en Juan Bautista Vico*. Trad. del alemán: J. Perez Bances. Madrid: Revista de Occidente.
- Ricoeur, Paul (ed.) (1975) *Les cultures et le temps*. trad. A. Sánchez-Bravo. Unesco. Salamanca: Sigueme. 1979
- Rosenberg, Alexander (1988) *The Philosophy of Social Science*. Oxford: Oxford U. Press.
- Russell, Bertrand (1966) *Philosophical Essays*. London: George Allen & Unwin Ltd.
- Sartre, Jean-Paul (1943) *L'Être et le néant*. Trad. J. Valmar. Barcelona: Altaya, 1993.
- Shotter, John (1993) *Cultural Politics of Everyday Life: Social Constructionism, Rhetoric, and Knowing of the Third Kind*. Milton Keynes: Open University Press.
- (1993) *Conversational Realities: Constructing Life through Language*. London: Sage.
- (1996) "Vico, Wittenstein, and Bakhtin: Practical Trust in Dialogical Communities"
Delivered at the Democracy and Trust Conference, Georgetown University, Nov 7-9, 1996.
- Verene, D.P (1981) *Vico's Science of the Imagination*. Ítaca and London: Cornell U. Press.
- Vico, Giambattista (1744) *The New Science*. Trad. Thomas Goddard Bergin & Max Harold Fisch. Ítaca & London: Cornell University Press, 1968, 1991. (quotes from the 1968 edition). *Ciencia Nueva*. 3 Vol. Trad. M. Fuentes Benoit. Argentina: Aguilar, 1981.
- Vico, Giambattista, *Autobiografía*. Trad. Felipe González Vicem. Buenos Aires: Espasa Calpe-Argentina, 1948. Col. Austral.
- Antología*. Edición de Rouis Buson. Barcelona: Península, 1989.
- Wittgenstein, Ludwig (1922) *Tractatus logico-philosophicus*. London: Routledge & Kegan Paul. Trad. Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera. Madrid: Alianza Editorial 1973-1993. Barcelona: Ediciones Altaya 1994.
- (1953) *Philosophical Investigations*. New York: MacMillan
- (1969) *On Certainty*. Oxford: Blackwell.
- (1974) *Philosophical Grammar*. Oxford: Blackwell.
- (1980a) *Culture and Value*. Oxford: Blackwell.
- (1980b) *Lectures: Cambridge, 1930-32*. Oxford: Blackwell.
- (1980c) *Remarks on the Philosophy of Psychology, vols. 1 & 2*. Oxford: Blackwell.



El tiempo y los nuevos paradigmas científicos.

Tanto el lenguaje científico como el literario están tomando nueva forma a través de la reevaluación del caos. Es esta visión la que define el *epistema* contemporáneo y lo diferencia de la era Modernista.
Hayles, 1990: 177

1. El desarrollo del caos.
2. Primer lazo: de regreso a la metáfora y alrededores.
3. Segundo lazo: del epílogo al prólogo. La flecha del tiempo y el "vuelo de la mente".
4. Tercer lazo: orden desde el caos en la forma lingüística. Caos y posmodernidad.
5. Cuarto lazo: la desnaturalización del lenguaje, del contexto y del tiempo.

Uno de los objetivos de este proyecto es mostrar como las distintas disciplinas plantean problemas similares porque forman parte de un determinado contexto cultural. Las teorías y los modelos científicos se encuentran condicionados por las mismas presuposiciones que subyacen a los textos literarios. Nunca deberíamos hablar de influencia directa de la literatura a la ciencia o viceversa, sino más bien del hecho de que escritores, críticos y científicos comparten, según hemos visto en la sección anterior, ciertos tipos de experiencias diarias.

Según vimos en la Sección 4, durante la primera mitad del Siglo XX distintas disciplinas se encontraban desarrollando teorías universales que estableciesen conexiones sin ambigüedades entre la teoría y la observación. Hacia mediados de siglo, todas estas tentativas se habían abandonado o habían experimentado modificaciones substanciales. En los estudios literarios, el Estructuralismo procuraba encontrar los elementos estructurales fundamentales, pero pronto "la muerte del autor" surgió como un primer síntoma de la incapacidad para determinar o establecer los orígenes. Los textos comenzaron a ser vistos como construcciones arbitrarias cuyas configuraciones dependían de quien leía y por qué (ver la Sección 7). Una tendencia semejante tuvo lugar dentro de la ciencia. La relatividad de Einstein y los descubrimientos en Física Cuántica, "el Principio de la Incertidumbre" de Heisenberg, las investigaciones en Termodinámica, etc., mostraron también que los sistemas eran estructuras inestables que podían actuar de una manera imprevisible cuando se introducía una perturbación.

Gradualmente las distintas disciplinas llegaron a interesarse por explorar las posibilidades del desorden. Pequeñas fluctuaciones, bajo condiciones apropiadas, pueden rápidamente propagarse por el sistema dando lugar a inestabilidades pero también a reorganizaciones en gran escala.

Las denominadas "teorías del caos" no ven el caos como ausencia o vacío (ver la *Teogonía* de Hesíodo en la Sección 3) sino como una fuerza positiva, una visión que tiene mucho que ver con el desarrollo de nuevos sistemas tecnológicos y de comunicación, y con la separación de información (distribución de elementos en el mensaje) y significado, que hizo posible ver el azar o los sistemas caóticos como ricos en información y no como pobres en orden.

1. El desarrollo del caos.

Self-organization processes in far-from-equilibrium conditions correspond to a delicate interplay between chance and necessity, between fluctuations and deterministic laws. We expect that near a bifurcation, fluctuations or random elements would play an important role, while between bifurcations the deterministic aspects would become dominant.
Prigogine & Stengers, 1984:176

La ciencia del caos se denomina, en términos técnicos, Teoría de los Sistemas Dinámicos o no Lineales. Existen dos ramas principales. La primera tiene que ver con el trabajo de Ilya Prigogine, expatriado ruso afincado en Bruselas y Premio Nobel en 1977 por su trabajo en Termodinámica. Prigogine mantiene que los sistemas ricos en entropía facilitan el orden, en lugar de impedirlo, y ha llevado su tesis más allá de los resultados experimentales para considerar sus implicaciones filosóficas. Prigogine considera que esta teoría podría resolver el antiguo problema metafísico de la reconciliación entre el ser-esencia y el ser-existencia.

La segunda rama de la teoría de la dinámica de sistemas, enfatiza también el orden implícito de los sistemas caóticos, codificado en unas estructuras que se han denominado "*strange attractor*" (atractores extraños). Sin embargo, esta rama difiere de la primera en que se dedica preferentemente al estudio de sistemas que permanecen caóticos, a los que se aproxima con fines prácticos, mediante el empleo de técnicas matemáticas.

Ambas ramas, tienen los siguientes puntos en común (resumen tomado de Hayles, 1990:14-20) :

- No emplean ecuaciones lineales que corresponderían a la relación causa-efecto, debido a que en estos sistemas, una pequeña causa puede ocasionar efectos catastróficos. Las ecuaciones diferenciales no lineales no tienen soluciones explícitas.

- Los sistemas caóticos son formas complejas. Benoit Mandelbrot acuñó el término "*fractal*" para expresar la complejidad de formas irregulares en geometría (por ejemplo los paisajes de litorales o las montañas). Un componente esencial es el cambio de enfoque, de la unidad individual a simetrías denominadas "recursivas" o "iterativas", que son dependientes de la escala a la que se trabaje, por lo que tienen una relevancia especial en la Física Cuántica.
- La sensibilidad de los sistemas complejos respecto de sus condiciones iniciales. A menos que las condiciones iniciales se puedan especificar con la precisión infinita, los sistemas caóticos llegan a ser rápidamente imprevisibles.
- El mecanismo de "realimentación" ("*feedback*") que crea lazos (en forma de espirales) entre las condiciones iniciales y las finales. En ciertas reacciones químicas, por ejemplo, un producto puede servir también como catalizador para la reacción, impulsando o reactivando la producción. En matemáticas la propiedad de "iteratividad" (repetición) opera de manera similar. Las pequeñas fluctuaciones a nivel microscópico, pueden incrementarse, en el nivel macroscópico, y hacer variar la escala en sistemas iterativos.

2. Primer lazo: de regreso a la metáfora y alrededores.

With a bockalips of finisky fore his feet. And a barrowload of guenesis hoer his head...
James Joyce, *Finnegans Wake*, 1965:30

El segundo capítulo del libro de Hayles analiza el papel de la metáfora en la construcción de las narrativas científicas de Maxwell y de Shannon, ya que la metáfora establece una relación entre conceptos (Ricoeur, 1976:46-52). La principal fuente de Hayles es el trabajo de Ricoeur sobre la metáfora.

En la Sección 2 vimos como las nuevas teorías de metáfora, surgidas de la lingüística cognitiva, rechazan el panorama objetivista que presenta la verdad como absoluta, pero tampoco acepta la alternativa subjetiva de que la verdad puede obtenerse únicamente mediante la imaginación o la experiencia interior, sin un referente externo. La teoría de Lakoff habla de la metáfora como "racionalidad imaginativa" (Lakoff & Johnson, 1980:192-3 y Wilson, 1999:320), poniendo el énfasis en la interacción. El significado es siempre significado para una persona (Ibid.228) y el significado se negocia (Ibid.231). Es decir, la metáfora funciona de forma parecida al mecanismo de "realimentación" ("*feedback*") de los sistemas caóticos.

Una imagen mental de la metáfora podría ser la forma del compás, con una parte anclada y otra libre y en movimiento, al igual que en poema de Donne (*A Valediction...*). Hayles explica como la formulación de Maxwell acerca de la entropía (1859, 1860, 1890) se basa en el uso de la

predicción estadística y probabilística en lugar de en leyes absolutas, que la define como una medida de la aleatoriedad o desorden de un sistema cerrado. La propuesta de Maxwell para comprobar la segunda ley es la descripción de un ser con la facultad de seguir a todas las moléculas, y al que denominó "*demon*". La información recolectada por este demonio coincide con el aumento de entropía o desorden, por lo que información y entropía llegan estar estrechamente conectadas.

Las investigaciones de Bennett y Landauer (1985) sobre el procesamiento de datos reforzaron la interpretación que Brillouin había hecho de la teoría de Maxwell (la idea de la conexión entre información y entropía), pues descubrieron que los procesos irrevocables eran aquellos que requerían la destrucción de información, y sugirieron que el demonio de Maxwell se quedaría sin memoria sino limpiaba o destruía la información antigua almacenada en su memoria. Es decir, que la destrucción de información era necesaria para conservar el aumento de entropía.

Shannon, un ingeniero en los Laboratorios Bell, que publicó un trabajo sobre el tema, llegó a la conclusión de que información y entropía eran idénticos (Shannon,1948:49). Shannon estudiaba el problema de transmitir información eficientemente a través de un canal ruidoso de comunicación. Llegó a la conclusión de que el ruido aumentaba el desorden, es decir la entropía, pero también la cantidad de información. Es decir, que del desorden podía, de alguna forma, salir orden. Sus ideas causaron sensación y comenzaron a ser exploradas en teoría de comunicación y de probabilidades.

Hayles concluye que las metáforas forman parte del mapa de la naturaleza que creamos al explorar el mundo, de tal forma que proyectamos un determinado orden conceptual en los fenómenos naturales. De la misma manera, en literatura la constitución del sujeto como presencia se afirma siempre frente a la ausencia del Otro, del objeto. Nuestras teorías son dibujadas por analogía, vía metáfora, a partir del mundo en que vivimos, de nuestras formas de actuar, según hemos visto en la Sección 5.

2. Segundo lazo: del epílogo al prólogo. La flecha del tiempo y el "vuelo de la mente".

Flight from everyday life with its painful harshness and wretched dreariness, and from the fetters of one's own shifting desires. A person with a finer sensibility is driven to escape from personal existence and to the world of objective observing and understanding. This motive can be compared with the longing that irresistibly pulls the town dweller away from his noisy, cramped quarters and toward the silent, high mountains, where the eye ranges freely through the still, pure air and traces the calm contours that seem to be made for eternity. With this negative motive there goes a positive one. Man seeks to form for himself, in whatever manner is suitable for him, a simplified and lucid image of the world, and so to overcome the world of experience by striving to replace it to some extent by this image.

Einstein, 1954:224-227 citado en Hayles, 1990:99.

El título de esta sección está tomado del capítulo 4 del libro de Hayles en el que he querido oír un eco de Virginia Woolf. En él, Hayles analiza el libro de Prigogine y Stenger (1984), uno de los pocos textos disponibles que intentan explicar la ciencia en palabras y no en ecuaciones. Se trata de un esfuerzo que, al igual que este proyecto, puede provocar intranquilidad y escepticismo tanto en el mundo científico como en las humanidades.

Hayles explica que, considerado como el epílogo a la vida (escatología) el caos parece tener connotaciones negativas, pero contemplado como el prólogo (nacimiento) toma una evaluación más positiva.

Según Prigogine y Stenger, la teoría del caos proporciona una solución al debate filosófico sobre la realidad esencial. Indican que la física clásica imagina el universo como reversible, capaz de moverse hacia atrás o hacia adelante en tiempo. Las ciencias biológicas y humanas, por el contrario, se colocan dentro de un mundo irrevocable de nacimiento y muerte. Los autores defienden que la termodinámica puede llegar a tender un puente natural entre ambos panoramas. En situaciones de equilibrio termodinámico, las ecuaciones son reversibles, mientras que fuera del equilibrio se convierten en irreversibles, y es cuando la dirección del tiempo salta. La termodinámica integra, pues, reversibilidad e irreversibilidad (Hayles, 1990:91-92).

Prigogine, además, razonó que existían dos caras de la entropía, la primera que refleja los cambios entre el sistema y el mundo exterior, y la segunda que describe cuánta entropía se produce dentro del propio sistema. La segunda ley requiere que la suma de estas dos partes sea positiva, menos en el equilibrio que es cero. Pero si el sistema se encuentra muy distante del equilibrio, la primera parte puede ser positiva que aunque la segunda sea negativa, y la suma de ambas puede ser positiva. Esto significa que, sin violar la segunda ley, los sistemas lejos de equilibrio pueden experimentar una disminución local de entropía que, según Prigogine, se manifiesta en un aumento dramático en la organización interna, es decir, en una conexión entre procesos de autoorganización y producción (Hayles, 1990:94).

El capítulo de Prigogine y Stenger sobre irreversibilidad microscópica es crucial para comprender la integración del mundo de la física clásica, donde no existe el tiempo flecha, con el de la biología y la química, donde el tiempo se percibe como flujo irreversible. Como hemos visto, la segunda ley proporciona la flecha del tiempo al definir la dirección de la entropía en aumento. El problema surge al considerar que esta direccionalidad del tiempo pueda ser absoluta, en lugar de ser meramente probable. No está claro si la segunda ley es una generalización de lo que probablemente acontecería o si es intrínseca a la realidad microscópica.

Si es meramente probable, entonces el movimiento del tiempo tiene un componente subjetivo inevitable. Sin embargo, según hemos discutido en la Sección 4, la probabilidad de la direccionalidad hacia delante aumenta debido a que los eventos pueden acontecer de innumerables maneras distintas, mientras que la direccionalidad hacia atrás, hacia el pasado, esta siempre determinada por elecciones ya hechas (ver la discusión de "*fork asymmetries*" en la Sección 4).

Para eliminar la presencia subjetiva, Prigogine y Stengers localizan la irreversibilidad en la realidad microscópica. Una vez que las partículas se han dispersado, para volver a montarse y regresar al pasado, tendrían que poder comunicarse unas con otras acerca de su posición, momento, trayectoria, etc., y coordinar todos los distintos movimientos. El volumen de información que se necesitaría sería tan grande que crearía una barrera insalvable entre el pasado y el futuro.

Hemos visto como Horwich (1987) ha aplicado las ideas de Prigogine y Stengers a su discusión de la asimetría en procesos como la causalidad, la explicación y el conocimiento, y ha señalado que un acontecimiento se encuentra sobredeterminado nomologicamente por dos cadenas anteriores de acontecimientos, cuya improbable coincidencia proporciona una cierta direccionalidad en la distribución (Horwich,1987:120). Horwich discute los viajes en el tiempo del universo de Gödel, y afirma que la idea es posible, dada nuestra experiencia del mundo, en que una cierta aleatoriedad se observa en las condiciones iniciales, pero poco probable pues implicaría el empleo de una cantidad enorme de información, y no tenemos forma de atribuir una distribución de probabilidad a condiciones iniciales. Como dijo el propio Gödel, nuestra propia historia está verdaderamente fuera toda frontera (Horwich,1987:128).

Prigogine y Stengers han sugerido que imaginar la realidad como un reino regido por leyes deterministas, tal y como ha hecho a veces la ciencia, la historia o la religión, ha estado motivado por un deseo inconsciente de escapar de una existencia demasiado vulnerable a los caprichos del destino. Incluso Einstein pretendió creer que Dios no jugaba a los dados.

Tanto Heidegger como Derrida han acusado a la metafísica occidental de "*logocentrismo*", de un predominio del "*logos*" basado en una metafísica de la presencia, "la palabra hecha carne", una filosofía que controla tanto la noción de origen, ontología o nacimiento, como la de escatología o muerte, y que ha hecho sentir que los acontecimientos irrevocables eran parte esencial del mundo. Analizaremos las implicaciones del paralelismo entre la deconstrucción y la teoría del caos en la siguiente subsección.

4. Tercer lazo: orden desde el caos en la forma lingüística. Caos y posmodernidad.

El pensamiento tiene la peculiaridad de que, en la inmediata proximidad de sí mismo, piensa preferentemente en aquello sobre lo que puede pensar sin fin.
Schlegel, *Lucinde*. Citado en Benjamin, 1963:41

La facultad de la actividad que retorna a sí misma, la capacidad de ser el yo del yo, es el pensamiento. Este pensamiento no tiene otro objeto que nosotros mismos.
Schlegel, *Vorlesungen*. Citado en Benjamin, 1963: 42

Distintos teóricos han descrito la cultura postmoderna como resistente a la totalización. Lyotard, por ejemplo, se ha separado de las perspectivas globalizadoras que denomina "metanarrativas", y su pensamiento se acerca más a los modelos fractales propuestos por las teorías del caos.

La crítica deconstructiva de Derrida ha desconfiado también de los sistemas ordenados, que ha interpretado en relación con ideologías opresivas y regímenes totalitarios. Ha mostrado que el substrato textual revela su indeterminación intrínseca, porque carece de la base absoluta del lenguaje, un lenguaje en el que el significado resbala, o en términos que Derrida toma de Lacan, "difiere" bajo el significante.

Después que Primera Guerra Mundial y sobre todo después de la Segunda, cuando la diferencia entre la vida y la muerte dependía de cosas aparentemente poco importantes, o ocurría simplemente por casualidad, la confianza en la estabilidad, la regularidad y la previsión se vio alterada. Al mismo tiempo, con la proliferación de las ideologías totalizadoras (el fascismo y el comunismo stalinista) el orden comenzó a ser visto como una fuerza que somete a un régimen militar. La anarquía, el caos, se convirtió en una fuerza liberadora.

La fuerza del caos no residía en la previsión de orden o en la correlación de partículas, como en el paradigma newtoniano. En la teoría del caos la unidad individual no es importante, lo que verdaderamente tiene importancia son las simetrías que van surgiendo en ciertos procesos recurrentes a lo largo del tiempo, las llamadas "iteraciones", que surgen, con frecuencia a escalas de longitudes distintas. Se trata de un enfoque sistemático que aparentemente recuerda a las operaciones reflexivas de la crítica deconstructiva. Sin embargo, este enfoque sistemático del caos, ofrece la posibilidad de orden a largo plazo, mientras que la deconstrucción rechaza toda posibilidad de acuerdo, enfatizando siempre el desacuerdo, la diferencia y la disensión, el "diferir" Derrideano. La deconstrucción emplea el fragmento para subvertir el orden, aunque la separación entre significante y significado tiene su contrapartida en la separación que realizó Shannon entre información y significado.

Ante la ausencia de referencia externa (para la crítica deconstructivista el texto únicamente se refiere a sí mismo, ver Sección 8), el significado siempre resbala bajo el

significante o signo, y la estructura se revela como una construcción humana. Además, Derrida sitúa la indeterminación radical en el nivel preverbal (ver Derrida, "*Freud and the Scene of Writing*" in 1978b:196-231), en un nivel tan profundo que las palabras no lo pueden alcanzar. Derrida acuña entonces en neografismo '*différance*', con un doble sentido tanto en español como en francés (diferir puede significar retrasar, pero también estar en desacuerdo, es decir que no existe la posibilidad de una unión o consenso, siendo la opinión infinitamente diferente) (ver Derrida, "Différance" en *Márgenes de la Filosofía*, 1982:3-27). De esta forma, un texto estaría construido mediante un sistema de diferencias o iteración (repetición e incremento de palabras en contextos levemente desplazados), e indeterminación (ver *De la Gramatología* 157-162 y *Márgenes de la Filosofía* 317 y 320), nociones que Derrida toma de la gramática performativa de Austin (Derrida, 1982:320). Derrida atribuye la indeterminación textual a la incapacidad inherente de sistemas lingüísticos para establecer un origen o centro.

Hayles concluye que la deconstrucción y la dinámica de sistemas no lineales parecen isomórficas porque los conceptos que estudian forman "una ecología de ideas" (Hayles, 1990:185).

5. Cuarto lazo: la desnaturalización del lenguaje, del contexto y del tiempo.

Time ceases to be well-defined in the very early universe just as the direction 'north' ceases to be well-defined at the North Pole of the Earth. Asking what happens before the Big Bang is like asking for a point one mile north of the North Pole.
Hawking 1988, Section 4.5, p.68 citado en Lucas, 1999:16

Hayles realiza un estudio en el que combina teoría del caos, postestructuralismo y ficción contemporánea. Se trata de un triángulo que especula acerca de las condiciones culturales que autorizan las nuevas visiones del caos.

Según hemos visto en esta sección, la teoría del caos no renuncia a la globalización, sino que pone el énfasis en una característica esencial de los sistemas complejos: la escala. La distinción entre el paradigma clásico y el nuevo no está en la globalización sino en que uno es invariable a la escala y el otro no. En teoría del caos, el orden se consigue en escalas grandes de tiempo, poniendo especial atención en la iteratividad. La teoría del caos ha cambiado, pues, la proporcionalidad entre causa y efecto, ya que en los sistemas complejos los cambios pequeños no se asocian necesariamente a causas pequeñas. El estado macroscópico del sistema es extremadamente sensible a las perturbaciones microscópicas (Hayles, 1990:211-19).

Si nuestra concepción del mundo depende de las circunstancias particulares y locales que nos rodean, ¿es justo, entonces, presentar la realidad como algo completamente objetivo,

pregunta Hayles, cuando sabemos que los factores lingüísticos, culturales y físicos afectan nuestra visión del mundo? (Ibid.221).

La ciencia, la Física Cuántica, la Termodinámica, etc., han mostrado como la causalidad del mundo físico es, al menos, problemática, y que las observaciones que realizamos se encuentran generalmente construidas sobre presuposiciones ya existentes. En la Sección 3, hemos mostrado como cualquier teoría o idea globalizante es inevitablemente una representación. En las siguientes secciones veremos como el fracaso de estos enfoques nos ha llevado a una época de vacío, de reflexividad, de mentes fascinadas únicamente por nuestra capacidad de reflexionar. Tanto Hayles (1990:222-3) como Brooke Rose (1981) consideran que esta estructura circular, aunque pueda parecer un retroceso, podría ser el primer lazo de una nueva espiral, la implosión que diese lugar a un nuevo impulso.

La conclusión de Hayles abandona toda intención de llegar a una base absolutamente cierta porque, desde el principio, parte del presupuesto de que la conexión entre la realidad y la representación es esencialmente incognoscible. Sin embargo, apunta un dato de gran interés para una aproximación al substrato postmoderno. Se trata de la noción de "desnaturalización".

Hayles contempla el postmodernismo como un proceso continuo de desnaturalización, que incluye tres conceptos o construcciones sociales fundamentales, el lenguaje, el contexto y el tiempo (Ibid.27-28 y 265). Hayles afirma que el lenguaje se vio desnaturalizado cuando su poder mimetizante, es decir, su capacidad para representar el mundo fiablemente, fue expuesto como una serie de diferencias relacionales entre signos (en las Secciones 7 y 8 analizaremos las bases del Estructuralismo y su posterior crisis).

El proceso de desnaturalización del lenguaje contribuyó a la desnaturalización de su contexto, nuestro mundo, un mundo en el que la tecnología de la información ha cortado la relación entre texto y contexto haciendo posible la creación de contextos artificiales, desvinculados y distantes del punto de origen (la radio, el teléfono, el cine, son sólo algunos ejemplos). La idea de que nuestro entorno puede ser aniquilado por armas que ni siquiera tendríamos posibilidad de ver, y que la persona que "apretase el botón" tampoco tendría necesidad de ver el efecto de su acción, son otro ejemplo que muestra la vulnerabilidad de los contextos humanos, capaces, según indica Hayles, de mutación o extinción total (Hayles,1990:270-1). Los acontecimientos que tuvieron lugar el 11 de septiembre de 2001 en Nueva York y Washington, son un ejemplo más de cómo las relaciones causa-efecto son probabilísticamente mucho más complicadas de lo que jamás podríamos imaginar.

Por último, Hayles señala el concepto de tiempo como objeto de la tercera desnaturalización. El tiempo, al igual que otras "realidades" humanas, dejó de ser visto como

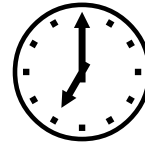
esencia de la naturaleza humana para pasar a ser una construcción más, un paquete de repeticiones e intervalos desconectados, un tiempo que ha perdido su sucesión y finalmente se ha desvinculado de nosotros. Hoy en día la cara del reloj no nos indica, mediante flechas, el tiempo que ha pasado y el que queda por llegar, sino que dos ojillos numéricos y parpadeantes sólo nos anuncian el momento presente. Jean Claude Carrière (1998:182-3) afirma que hemos perdido la verdadera esencia de tiempo. Desde los años sesenta, el consenso sobre la existencia de puntos fijos en nuestra vida, el nacimiento y la muerte, se ha erosionado a causa de nuestra consciencia de que el tiempo ya ha pasado, incluso antes de llegar. La explosión de las nuevas tecnologías y, en particular, el "boom" de internet, han cortado para siempre el hilo que se mantenía entre el origen y el indeterminado e imaginario futuro. Cualquier pequeño cambio da lugar a formas fractales de gran escala. Hoy es el único "ahora", y todo lo demás, incluso este proyecto, será para siempre un "ya" ("always already"), provisional.

Obras citadas.

- Abramson, Norman (1963) *Information Theory and Coding*, NY: McGraw-Hill.
- Barthes, Roland (1970) *S/Z: An Essay*. Trad. Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1974
México: Siglo Veintiuno, 1987
(1970) *Mythologies*. Paris : Éditions du Seuil, D.L.
(1977) "The Death of the Author." In *Image, Music, Text*, 142-48. Trad. Stephen Heath.
Glasgow: Fontana/Collins.
(1990) *The pleasure of the text*. trad. Richard Miller Oxford : Basil Blackwell, 1990
(1999) *El grado cero de la escritura: seguido de Nuevos ensayos críticos*; traducción de Nicolás Rosa Mexico: Siglo XXI.
(1986) *The Rustle of Language*. Trad. Richard Howard. New York: Hill & Wang. *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura* Barcelona: Paidós, 1987
- Baudrillard, Jean (1990) *Fatal Strategies*. Trad. Philip Beitchman & W.G. Niesluchowski. New York: Semiotext(e)/Pluto.
(1988) *Selected Writings*. Various translators. Mark Poster, ed. Stanford, California: Stanford University Press.
(1988) *The Ecstasy of Communication*. Trad. B. & C. Schutze. Ed. By S. Lotringer. New York: Semiotext(e).
(1983) *Simulations*. New York: Semiotext(e)
- Beck, C. and Schlogel, F. (1993) *Thermodynamics of chaotic systems*, Cambridge U. Press.
- Beer, Gillian (1983) *Darwin's Plots: Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and the 19th century fiction*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Beniger, J.R. (1986) *The Control Revolution: Technological and Economic Origins of the Information Society*. Cambridge, Harvard Univ. Press.
- Brooks, Daniel R. & Wiley, E. O. (1986) *Evolution as entropy: toward a unified theory of biology*. University of Chicago Press.
- Brook-Rose, Christine (1981) *A Rhetoric of the Unreal*. Cambridge University Press.
- Butterfield, Jeremy and Chris Isham (1999) "On the Emergence of Time in Quantum Gravity" in *The Arguments of Time*. British Academy. Oxford University Press.
- Cohen, Jack & Ian Steward (1993) *The Origins of Order: Self-Organization and Selection in Evolution*. New York: Oxford University Press.
(1994) *The Collapse of Chaos. Discovering Simplicity in a Complex World*. New York: Viking.
- Carrière, Jean-Claude (1998) "Las preguntas de la esfinge" in *El fin de los tiempos*. Trad. from *Entretiens sur la fin des temps*. Arthème Fayard. Anagrama & Círculo de Lectores 1999.
- Denbigh K.G. & Denbigh J.S. (1985) *Entropy in Relation to Incomplete Knowledge*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Derrida, Jacques (1968) "La Différance". *Bulleting de la société française de philosophie* 62 (July-September):73-101.
(1964) *De la Grammatologie, Of Grammatology*, Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore and London: John Hopkins Univ. Press, 1967, 1974, 1976. *De la gramatología*, Mexico: Siglo Veintiuno, 1984 (3^a ed.)
(1972) *Margins of Philosophy*. Trad. Alan Bass. Chicago: U. of Chicago Press, 1982.
- Harvester Wheatsheaf, D.L. 1989. *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 1998. 3^a ed.
"The Ends of Man" in *Margins of Philosophy*. Tr. Alan Bass. Chicago: U. of Chicago
(1978a) "Structure, Sign and Play in the Discourse of Human Sciences" in *Writing and Difference* (1978: 278-293) reproduced in David Lodge (ed.) *Modern Criticism and Theory*. London. Longman 1988. pp 108-124.

- (1978b) *Writing and Difference (L'écriture et la différence, 1967)*. Trad. Alan Bass. Chicago: U. of Chicago Press, 1981 (references from this edition). *La escritura y la diferencia*. Trad. P. Peñalver. Barcelona: Anthropos, 1989.
- "Freud and the Scene of Writing" in *Writing and Difference* (ed. 1981, 196-230) trad. Alan Bass. Chicago. Univ. of Chicago Press.
- (1981) *Dissemination*. Trad. Barbara Johnson. Chicago: U. Of Chicago Press. *La diseminación*. Madrid: Fundamentos, D.I: 1975.
- Dieter Zeh, H. (1989) *The physical basis of the direction of time* Springer-Verlag.
- Eco, Umberto (1998) "A todos los efectos" in *El fin de los tiempos*. Trad. from *Entretiens sur la fin des temps*. Arthème Fayard. Anagrama & Círculo de Lectores 1999.
- Ehrenber, W. (1967) Maxwell's Demon, in *Scientific American* 217 (1967):103-110.
- Ermarth, Elizabeth Deeds (1992) *Sequel to History*. Princeton University Press.
- Gell_Mann (1995) *El quark y el jaguar. Aventuras en lo simple y lo complejo*. Barcelona: Tusquets.
- Gleick, James (1987) *Chaos: Making a New Science*. New York: Viking.
- Goldie, Charles & Pinch, G.E. Richard (1991) *Communication Theory*. Cambridge U. Press.
- Hall, Nina (ed.) (1993) *Exploring Chaos: A Guide to the New Sciences of Disorder*. New York.
- Haraway, Donna (1985) "A Manifesto of Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s". *Socialist Review* 80:65-107.
- Hayles, Katherine (1990) *Chaos Bound: Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*. Cornell University Press.
- (1991) *Chaos and Order: Complex Dynamics in Literature and Science*. Chicago: Chicago University Press.
- Horwich, Paul (1987), *Asymmetries in time: Problems in the Philosophy of Science*. Massachusetts Institute of Technology.
- Jameson, Fredric (1984)"Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism". *New Left Review* 146: 53-92. London [etc] : Verso, 1992
- Katok, Anatole & Hasselblatt, Boris (1995) *Introduction to the Modern Theory of Dynamical Systems*. Cambridge University Press.
- Kauffman, Stuart (1993) *The Origins of Order: Self-Organization and Selection in Evolution*. New York. Oxford University Press.
- Kellert, Stephen (1993) *In the Wake of Chaos: Unpredictable Order in Dynamical Systems*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kenneth,H. (1993) *Information, Sensation and Perception*. Norwich Academic Press.
- Kristeva, Julia (1971)
- (1984) *Revolution in Poetic Language*. Trad. Margaret Waller. New York. Columbia University Press.
- Lakoff, George & Johnson Mark (1980) *Metaphors We Live By*. Chicago: U. of Chicago Press.
- Levine, George (ed.) (1987) *One Culture: Essays in Science and Literature*. Univ of Wisconsin
- Lewin, Roger (1992) *Complexity - Life at the Edge of Chaos*. New York: Macmillan
- Mackey, Michael (1992) *Time's arrow:the origins of thermodynamic behavior*. Springer-Verlag.
- Lorentz, E.N. (1995) *La esencia del caos. Un modelo científico para la disparidad de la naturaleza*. Madrid: Debate.
- Lytard, Jean-Francois (1984) *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Trad. G.Bennington and B. Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press. *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra
- (1989) *The Lyotard Reader*. Andrew Benjamin,ed. Oxford: Basil Blackwell.
- Mandelbrot, Benoit (1977) *The Fractal Geometry of Nature*. New York: Freeman, 1983.
- Morrison, P. & P. Morrison (1984) *Potencias de diez*. Barcelona: Prensa Científica.

- Pagel, Heinz (1988) *The Dreams of Reason: The Computer and the Rise of the Sciences of Complexity*. New York: Simon & Schuster.
- Peat, Davic (1991) *The Philosopher's Stone: Chaos, Synchronicity and the Hidden Order of the World*. New York: Bantam.
- Peterfreund, Stuart (ed.) (1990) *Literature and Science: theory and practice*. Northeastern Univ. Press.
- Prigogine, Ilya (1980) *From Being to Becoming: Time and Complexity in the Physical Sciences*. San Francisco: W.H. Freeman &Co.,
- (1985) *Redescubrir el tiempo*. En *El Paseante* N-4 Madrid: Siruela.
- (1988) *El nacimiento del tiempo*. Barcelona: Tusquets. 1991
- Prigogine, Ilya & Isabelle Stengers (1984) *Order out of Chaos: Man's New Dialogue with Nature*. (*La nouvelle alliance* 1979). New York: Bantam. London : Heinemann. Foreword by Alvin Toffler
- Shannon, C. E. (1948) "A mathematical theory of communication", *Bell System Technical Journal*, vol. 27, pp. 379-423 and 623-656, July and October, 1948.
- Sloane, N. J. A. & Wyner, A.D. (eds.) (1993), *Claude Elwood Shannon: Collected Papers*, New York: IEEE Press.
- Stewart, Ian (1989) *Does God Play Dice? The Mathematics of Chaos*. Oxford: Blackwell.
- "Portraits of Chaos" in *Exploring Chaos: A Guide to the New Sciences of Disorder*. Ed. Nina Hall. New York: Norton 1993, 44-58.
- Waldrop, M. Mitchell (1992) *The Emerging Science at the Edge of Order and Chaos*. New York: Simon & Schuster.
- Weaver, W. and C. E. Shannon (1949) *The Mathematical Theory of Communication*, Urbana, Illinois: University of Illinois Press, republished in paperback 1963.
- Yockey, Hubert P. (1992) *Information Theory and Molecular Biology*. Cambridge U. Press.



¿Una filosofía literaria del tiempo?

When we begin to find our way in the general laws of perception we shall see that the habitualized actions become automatic. All our skills, for instance, fall into the nonconscious automatic sphere in this way. If anybody recollects his experience of grasping a pen or speaking a foreign language the first time, he will agree with us. This process of automatization explains the laws of our everyday speech –with its interrupted sentences, clipped words...This algebraic thinking conceives things as numbers or dimensions; we do not see them, but recognize them at first glance. The thing goes as if it were wrapped; we know that it exists since it occupies space but we only see its surfaces. And just in order to recover the sense of life, to feel the things, to see stone in stone, there exists something what has been termed 'art'. The aim of art is to lend sensibility to things, in the same way as vision does rather than as conscious cognition.
Sklovsky (1924) *Art as Technique* reproducido en David Locke, 1988

1. El tiempo y el lenguaje.
2. La naturaleza de la ficción narrativa.
3. Tiempo y narrativa.
4. Tiempo narrativo y tiempo narrado.
5. ¿Existe una filosofía literaria del tiempo?

Los cambios en la concepción del tiempo derivan, según hemos indicado, de la disponibilidad de nuevas tecnologías y métodos para explorar el micro y el macro cosmos. La cuestión principal es si las investigaciones a nivel microfísico, en el terreno de la física cuántica, son incompatibles con los estudios del mundo a escalas más grandes, como los realizados por la astrofísica, la cosmología o la astronomía. Además, es necesario saber si se pueden reconciliar la visión del tiempo subjetivo o psicológico con el tiempo objetivo de la ciencia.

Un fenómeno notable es el cambio que ha tenido lugar en el Siglo XX, de la ontología a la epistemología del tiempo. Ya hemos visto como la necesidad de ajustar un nuevo lenguaje a la nueva comprensión de la realidad ha sido una de las principales características de la primera mitad del siglo.

Es natural que al preguntarse sobre el origen del tiempo, los investigadores consideraran que el principio del tiempo era también el principio del universo, pero la idea del tiempo homogéneo ha sido abandonada tras el descubrimiento de las "arrugas del tiempo" (Smoot 1993). Aún estamos recogiendo los ecos de algún gigante estallido o "singularidad", como prefieren llamarlo los científicos, pero este hecho puede no constituir en sí mismo un comienzo

del tiempo, insiste Lucas (1999:15). El tiempo podría haber comenzado entonces, o antes o incluso después. Mientras Leibniz se opuso a hablar de la existencia del tiempo antes de la Creación, para Kant cada intervalo de tiempo comprendía un número infinito de intervalos más pequeños que aumentaban hacia atrás en el pasado (Ibid.17). Más recientemente el comienzo del universo se ha explicado como el estado causal más eficiente, con una excitación mínima de partículas en un espacio isotrópico y homogéneo (Hartle & Hawking,1983), o como una distribución desigual de energía algo caótica, es decir, el más alto grado posible de desorden microscópico consistente con un orden macroscópico que explicaría los procesos irreversibles como un descenso gradual del orden. La aleatoriedad de las condiciones microscópicas serían consecuencia de un gran estallido o "Big Bang" (Horwich,1987).

En vista de esta variedad de argumentos, quizás sea útil acercarse el problema de tiempo desde un ángulo completamente nuevo. Ya ha habido quien ha supuesto que el tiempo es esencialmente una característica del mundo humano. Una cierta tradición filosófica ha sugerido que la representación es un aspecto del lenguaje, y que la literatura, y en particular la narrativa, podría ayudarnos a entender nuestra naturaleza temporal (Ricoeur,1985). Por tanto, en esta sección analizaremos estos enfoques del problema de tiempo como parte de nuestra propia propuesta "sin frontera" para este proyecto.

1. El tiempo y el lenguaje.

La comprensibilidad del "ser en el mundo" se expresa como habla.
Martin Heidegger (1927) *Ser y Tiempo* 180.

Richard Gale (1968) ha indicado que hablar acerca del mundo implica la utilización de conceptos temporales ("*tensed*"). Hemos visto como la distinción entre pasado y futuro está contenida en nuestros conceptos de procedencia y simultaneidad, en la noción de causalidad, de acción, de intención, explicación, conocimiento etc., (Gale,1968:7-8), de manera que la forma dinámica de concebir o hablar acerca del tiempo podría ser más básica que la concepción estática del tiempo (ver Horwich,1987 y Tooley,1999).

En algunas lenguas el valor de la predicación es relativo al tiempo, señalado por expresiones gramaticales, inflexiones o perífrasis. El tiempo, sin embargo, puede desaparecer en lenguas para las que las nociones de verdad y consecuencia lógica sean entendidas sin necesidad de indicadores temporales (ver el estudio de Kagame (1979) sobre la lengua Bantú).

El tiempo es un fenómeno históricamente limitado no sólo en lenguas "no estandarizadas" sino también en las etapas tempranas de las lenguas Romance, donde el aspecto, antes que el tiempo, expresaba la duración y el proceso.

Lo que si se ha constatado (ver Isabel López-Varela,1997:125-133) es que cuando el tiempo es más marcado el aspecto retrocede, mientras que si la lengua emplea marcadores aspectuales, el tiempo es menos necesario.

Arthur Prior (1957 y 1967) ha presentado un panorama de tiempos verbales como meros operadores, basado en el hecho de que si el tiempo verbal no ocupa un lugar cuantificable, puede entonces estudiarse como una especie de modalidad.

Para otros estudiosos como Stanly McCray, 1984 (citado en Higginbothan,1999:214) la rareza de sistemas temporales bien desarrollados (pluscuamperfecto y futuro perfecto) en formas tempranas del lenguaje, y la prioridad del aspecto sobre el tiempo puede tener algo que ver con un apriori del habla sobre el lenguaje escrito. James Higginbothan reclama que el tiempo no es un mero operador, sino un fenómeno de referencia contextual (Higginbothan,1999:208).

López Varela (1997:95-122) ha explorado también la interpretación anafórica del tiempo en Reichenbach, su naturaleza adverbial en Hornstein, y la tendencia gradual a contemplar el tiempo como puntos de cuantificables (Prior,1957,1967 citado en López-Varela,1997:68-69), después como intervalos (Bennet & Partee, 1972 y Moens & Steedman, 1987 citados en López-Varela,1997:74-5), el modelo ramificado de Tedeschi (1981) (Ibid.7), y finalmente el tiempo como acontecimiento (Kamp,1979 & Lascarides, 1988 citados en López-Varela 1997:80-5). Higginbothan indica que debemos estar preparados para elaborar sistemas y concepciones que muestren el contexto y el lenguaje funcionando en consonancia, y acentúa la necesidad para la integración de la materia contextual y lingüística en la interpretación de las lenguas naturales (Ibid.214).

Debido a la asimetría de la forma narrativa (anátoma en términos Estructuralistas), podemos narrar sin especificar el lugar, pero no sin especificar el tiempo con relación al acto narrativo, ya que tenemos que emplear verbos. La mayoría de las narrativas están en el pasado, pues cuentan algo recordado, narran un acto de memoria, pero siempre han existido formas narrativas predictivas (profética, oracular, apocalíptica, astrológica), y la narrativa en presente ha llegado a ser cada vez más popular en el Siglo XX.

Jacques Derrida ha señalado cómo el logos o habla está más cerca del significado, mientras que la escritura es siempre mediada, removida, dice Derrida, de su significado constitutivo, ya que es simplemente una representación fonética de lo que se ha hablado para referirse a lo que "es" (Derrida,1972a:11). Robert Scholes (1982) ha mostrado también cómo la recreación de un contexto juega un papel fundamental en la ficción narrativa. A otros pensadores, como Ricoeur (1987), no se les ha escapado que la naturaleza de la narrativa

puede arrojar luz en la epistemología de tiempo, ya que la narrativa es esencialmente una noción temporal.

2. La naturaleza de la ficción narrativa.

Once we knew that literature was about life and criticism was about fiction –and everything was simple. Now we know that fiction is about other fiction, is criticism in fact, or metaphor. And we know that criticism is about the impossibility of anything being about life, really, or even about fiction, or finally about anything. Criticism has taken the very idea of “aboutness” away from us. It has taught us that language is tautological, if it is not nonsense, and to the extent that is about anything it is about itself.

Robert Scholes.

Una de las nociones más revolucionarias del Siglo XX ha sido la idea de Saussure de que los signos no se refieren a cosas sino que simplemente señalan conceptos. Los conceptos no son realmente “cosas” sino formas mentales. Según Wittgenstein (1922) algo no existe si no se puede pensar, aunque posteriormente el propio Wittgenstein (1953) señalase que la contribución del mundo del fenómeno, de las cosas, es lo que evita la decadencia del lenguaje. De cualquier forma, la idea de que los signos se refieren a conceptos se encuentra íntimamente relacionada con la suposición de que la literatura significa, es decir que es un instrumento de cognición.

Durante los primeros años de la segunda mitad del Siglo XX, el Estructuralismo intentó, por analogía con los métodos de la lingüística de Saussure, identificar la estructura fundamental de un género o un grupo de textos, revelando cómo los elementos toman significado mediante la sustitución paradigmática y la combinación sintagmática (oposición, orden sintáctico, supresión, introducción, transposición, etc.). Muchas contribuciones, las de Propp (1928), Todorov (1966 y 1971), etc., se basaron en el análisis funcional, estudiando “las unidades mínimas” y sus diferencias o desviaciones de la norma, llegando a establecer tipologías. Las propias objeciones deconstructivas de Derrida (1978a) se encuentran basadas en nociones estructuralistas. Desde el momento en que el significado se logra mediante la diferencia, y para cada signo existe otro del que el primero se diferencia, el significado difiere interminablemente. El análisis estructural crea, además, un nuevo conjunto de textos que pueden ser también analizados estructuralmente, iniciando un proceso potencialmente infinito, según explica Cook (1994:147).

Las objeciones que plantea Derrida recuerdan a las teorías de Bakhtin (1967) que consideraba la forma novelística como una polifonía que voces. También Eco (1989) ha sugerido ideas semejantes en su distinción entre textos abiertos y cerrados, reclamando que, aunque la descripción estructural puede ser una poderosa herramienta en el análisis de textos cerrados, los textos abiertos, en los que el lector puede construir otras interpretaciones entre las diferencias percibidas, escapan al análisis estructural.

De cualquier forma, según hemos indicado antes, se podría concluir que la función última de la novela no es narrativa sino cognitiva. Una novela no sólo cuenta una historia, sino que trata que el mundo la entienda y la sienta. Se trata de un acontecimiento comunicativo que produce un efecto en el lector, que no sólo percibe, recuerda y comprende el texto sino que reconoce las implicaciones que el texto plantea y las traslada a su propio entorno, incluso cuando la estructura de algunos textos pueda ser completamente fragmentaria, sin seguir una sucesión fija de capítulos, o pudiendo incluso tratarse de una distribución al azar de acontecimientos, como ocurre en algunos textos del denominado periodo Modernista.

El problema del tiempo se implica en la narrativa en dos aspectos principales: el del orden y el del cambio. Aunque podemos anhelar la estabilidad que un análisis estructural conlleva, se podría discutir si no es más grato permitir que el significado permanezca fluido, juguetón e interminable. En otras secciones analizaremos las implicaciones psicoanalíticas de tal enfoque, para concentrarnos aquí en el papel de la Semiótica y la recreación de contextos.

La narrativa es siempre un acto de memoria, por tanto siempre es ficticia, siempre es una reconstrucción retrospectiva (Scholes,1982:31). Es precisamente la mimesis narrativa, el efecto espejo, el que fuerza al lector a hacer una distinción entre contextos cuando decodifica el mensaje. El marco temporal y espacial referente al intérprete/lector es distinto al del narrador. Como dijo el propio Jakobson, "La función poética proyecta el principio de equivalencia del eje de selección en el eje de combinación" (Jakobson,1960:32-56).

El primer problema que se plantea es si es posible separar el proceso de percepción del de cognición. En secciones previas hemos mostrado cómo nuestra comprensión de un objeto/instrumento se encuentra determinada por marcos de referencia que relacionan la entidad en cuestión con su uso, propósito o utilidad, y que se estructuran de una forma dinámica y causal. En otras palabras, percibir un objeto como instrumento es percibirlo como símbolo para ser clasificado después con un propósito creativo (el acto del habla). Los textos Modernistas de Virginia Woolf y Joyce parecen explorar estos aspectos de la percepción, según veremos en las secciones siguientes.

Una narrativa es modificada, pues, por su autor, su conocimiento, su memoria, su retórica, etc. Este aspecto fue reconocido primero por la crítica psicoanalítica. Freud mismo vino a dar muchas interpretaciones de textos literarios. Recientemente, algunos críticos como Kristeva prefieren usar el término 'sujeto que escribe' porque la noción incluye no sólo el intento consciente del escritor sino también su inconsciente y preconscious (el conocimiento lingüístico, cultural, político y literario) es decir, el contexto total. De esta manera la realidad pasa a un nivel simbólico, no ya de experiencia, sino de copia. Es cierto que el psicoanálisis puede haber ido

demasiado lejos en asignar al autor todo el control sobre su texto, pero la crítica que ha ignorado la intención del autor no ha contribuido a considerar el texto literario como un acontecimiento comunicativo, como el propio Barthes (1970) llegó a admitir. La crítica orientada hacia el contexto, como la crítica marxista y feminista, han acusado a la deconstrucción de la debilitación del papel de la intención del autor en el texto y que se ha abierto a una indeterminación casi total, pero lo cierto es que hay aspectos que favorecen el significado mientras que otros lo constriñen. La deconstrucción nos ha mostrado que el texto no puede decir todo lo que significa puesto que su significado se encuentra habilitado mediante el silencio en algún punto crucial (De Man, 1971). Además, cada obra está basada en una falsa lectura (*misreading*) de algún antecesor (Bloom, 1973).

Las razones culturales y la intención del autor no son las únicas limitaciones impuestas a los textos narrativos. El hecho que una novela sea siempre un acto referencial y escrito, implica, como mencionamos arriba, que el contexto será diferente para el autor/emisor que para el lector/receptor. Scholes (1982) ofrece una terminología para los tipos diferentes del contexto, que tiene la ventaja de concordar con nuestros modos de percepción. Según su clasificación, el autor y el lector comparten un contexto que no sólo está ausente sino que además es un contexto semiótico, es decir, expresado no por imágenes perceptivas sino por palabras. Scholes denomina a este contexto 'ficticio'.

Finalmente, pasamos a considerar el papel del lector. El mero acto de leer hace que nosotros también creemos una ficción, un significado propio, a partir de la mezcla de nuestras memorias y experiencias del mundo y del mundo del relato que leemos. Nuestra competencia literaria se basa precisamente en nuestra habilidad para conectar los mundos de la ficción y de la experiencia.

En un contexto ficticio, el lector debe invertir el proceso de percepción, ya que los datos no se generan de manera perceptiva (a través de imágenes, sonidos, etc.) sino mediante palabras. Esto significa que el lector, como intérprete, es libre para encontrar significados a un texto dado. El proceso implica tanto una traducción automática pasiva del código semiótico empleado en el acto de comunicación, como un acto interpretativo/relacional que requiere una actividad doble, psicológica y sociológica.

3. Tiempo y narrativa.

Los tiempos 'principales' del verbo, lo mismo que los demás fenómenos temporales del lenguaje, como son los 'modos de acción' y los tiempos 'secundarios', no surgen de que el habla se exprese también acerca de procesos 'temporales', es decir, que hacen frente 'en el tiempo'. Ni tienen su fundamento en que el decir transcurra 'en el tiempo psíquico'. El habla es en sí misma temporal, en cuanto que todo hablar sobre..., de... y a... se funda en la unidad extática de la temporalidad.

Martin Heidegger (1927) *Ser y Tiempo* 378.

El 'estado de abierto' es la fundamental forma del 'ser ahí' con arreglo a la cual éste es su 'ahí'. El 'estado de abierto' está constituido por el encontrarse, el comprender y el habla, y concierne con igual originalidad al mundo, al 'ser en' y al "sí mismo".

Martin Heidegger (1927) *Ser y Tiempo* 241

El procedimiento más típico para construir una narrativa es reconstruir un buen orden de acontecimientos, organizar el material y sistematizar lo más posible, para que pueda ser fácilmente recordado. Las relaciones causa-efecto unen la sucesión narrativa, creando una continuidad temporal y una historia. Nuestra experiencia narrativa y lectora consiste precisamente en el establecimiento de estas conexiones causales de una forma parecida a como funciona una ficción policial (Todorov 1966). La narración es *diegetica* (*diegesis* del griego, sistema de caracteres y acontecimientos) si existe un mínimo de información y un máximo de narrador, refiriéndose por tanto al discurso o lenguaje. La *mimesis* (del griego mostrar) se refiere a la historia narrada, presuponiendo un máximo de información y un mínimo de narrador.

El Estructuralismo distinguió entre tres arreglos temporales: el orden, la duración y la frecuencia. El orden se refiere a la relación entre la cronología de los acontecimientos expresados y la forma en que se presentan al lector. La duración es la relación entre la extensión temporal de acontecimientos en la historia o narración y la atención que se les dedica en el texto (es una cuestión de la velocidad expresada como una razón entre horas/días/años de tiempo de cuento y las palabras/páginas del texto). Genette (1972) habla de cuatro velocidades básicas de narración: la elipsis-infinitamente rápida, el resumen-relativamente rápido, la escena-relativamente lenta, y el progreso descriptivo de grado-cero. El ritmo novelístico básico para Genette es una alternancia entre resúmenes no dramáticos y escenas dramáticas en las que tiene lugar la acción decisiva.

Como los verbos denotan acciones, es posible inferir algo acerca de la naturaleza del tiempo descrito en la narrativa analizando los verbos que aparecen en ésta. Genette distingue dos aspectos de este análisis: la distancia y la perspectiva. La distancia narrativa es una función de la cantidad de la precisión y el detalle proporcionados en cualquier texto. Cuanto mayor detalle dado más cerca estamos de la descripción escénica, referida al autor. La perspectiva, por

otro lado, se refiere al lenguaje de los personajes, y puede ser interna, externa, fija, variable, múltiple y no focalizada. Algunos autores prefieren una voz autorial cercana a la suya propia. Otros escogen un personaje como foco y, empleando un narrador no omnisciente indican las limitaciones del punto de vista narrativo e incluso explotan la desconfianza hacia el narrador, como es el caso de la novela de Ford Madox Ford, *El buen soldado* (1915), del *El castillo Rackrent* (1799) de Maria Edgeworth o del *Corazón de las Tinieblas* (1898) de Conrad.

La distinción Platónica entre *mimesis* y *diegesis*, se transforma en una distinción de forma narrativa: mostrar frente a contar. Genette define la preferencia Modernista por "contar" como una preferencia por la escena en lugar del resumen, con la desaparición del narrador. Brooke-Rose también señala la preferencia por "contar" en la narración Modernista, mediante la que el novelista trata de borrar la huella de la presencia narrativa mediante el uso de técnicas como el monólogo interior y la denominada *fluir de la consciencia* (*stream of consciousness*) (Brooke-Rose, 1981:321). Ricoeur (1989) ha explorado también la eliminación de *mimesis* en favor de *diegesis* en la narrativa Modernista, según estudiaremos en la siguiente sección.

La técnica Modernista denominada "*paralepse*", es decir, la retención de información que debiera haberse hecho accesible para el lector, socava la presencia del autor y crea el efecto de suspensión temporal, la sensación de que existe una enigma de imposible solución, un efecto formal que está íntimamente relacionado con el tema epistemológico de la búsqueda Modernista del significado perdido.

Brook-Rose (1981) indica que el análisis de Genette de la relación entre el tiempo narrativo NT (*narrative time*) y el de la historia ST (*story time*) es precisamente el área explotada por la denominada "*nouveau roman*" (Brooke-Rose, 1981:315-16). El uso del presente en la escritura moderna, en *Las Olas* de Virginia Woolf, o en *Finnegans Wake* de Joyce, por ejemplo, implica la eliminación del movimiento causal de la narración por un estilo constante. Para Brooke-Rose, se trata de una transgresión deliberada del tiempo narrativo tradicional (generalmente el pasado marcado por un pluscuamperfecto para la analepsis y el futuro para la prolepsis). El uso del presente crea un efecto de simultaneidad que rompe el orden de acontecimientos. Con el empleo de un presente atemporal nunca está claro si los acontecimientos se viven por primera vez o se vuelven a vivir. El tiempo se emplea para fracturar el orden e incluso la noción de acontecimiento (Brooke-Rose 313-15).

Finalmente, la frecuencia implica las maneras en que los acontecimientos se pueden repetir, bien en la historia (la misma cosa que acontece más de una vez) o en el discurso (el mismo acontecimiento descrito más de una vez). Esta técnica se usa también en el Modernismo y coincide con el uso de múltiples puntos de vista, creando un efecto de espejo, en el que un

objeto es considerado desde ángulos diferentes, de modo que la verdad del objeto no es universal sino más bien una cuestión de perspectiva. Genette clasifica la frecuencia en 'repetitiva' (contar n veces lo que acontece una vez) e 'iterativa' (contar n veces lo que acontece n veces). Ambas formas de frecuencia disminuyen el ritmo narrativo. Una narrativa repetitiva o iterativa presenta un universo aparentemente muy activo, donde realmente no sucede nada, excepto ese movimiento perpetuo.

De los análisis de Genette y Brooke-Rose se desprende que el Modernismo rompe deliberadamente el tiempo de la historia ST, subvirtiendo el orden mediante la anacronía o el uso del presente atemporal, la duración del tiempo narrativo NT, y la frecuencia.

Por último, el tiempo se encuentra también presente a nivel del análisis de la voz narrativa, pues la característica principal de un narrador omnisciente es que presenta una única racionalización de la experiencia, es decir, un solo tiempo, el de la historia que habla. Esta convención histórica es el producto de un consenso o acuerdo formal entre los distintos puntos de vista. La discusión de Genette distingue entre el narrador "heterodiegético" o narrador ausente, y "homodiegético" narrador presente a través de un personaje, entre los que establece distintos grados de presencia. Ya hemos mencionado que la novela moderna tiende a liberarse de la presencia del autor, y de las funciones analizadas por Genette (narrativa, metanarrativa, comunicativa, testimonial e ideológica) el Modernismo se orienta hacia la metanarrativa, es decir se refiere al propio texto y no a la historia narrada, y comunicativa (referida a la situación narrativa), basada en la habilidad del lector para crear significado a partir de silencios. Todo queda en narrar y el significado se escapa.

La fractura de la habilidad narrativa y la desaparición de la voz del autor implican, según Genette, que la única forma de metalepsis (cambio de niveles narrativos) posibles es la intertextualidad, un área que, naturalmente, es muy explorada por la escritura moderna. Las técnicas de pastiche, collage y vampirismo de escritores clásicos son algunos de los recursos empleados por Joyce. Brooke-Rose (1981:71) ha indicado también que estos niveles, a menudo paradójicos o contradictorios, son un desarrollo moderno de la alegoría medieval. Las diferencias entre el símbolo y la alegoría, y su relación con el tiempo y la temporalidad han sido exploradas por críticos como Walter Benjamin y Paul de Man, y serán objeto de estudio en la Sección 8.

Otra forma de metalepsis sería explorar el papel del lector al construir la narrativa, un área que el Estructuralismo había tendido a ignorar. El análisis de Roland Barthes (1970) comienza a separarse de la tradición Estructuralista dividiendo el texto en unidades pequeñas de sentido que denomina '*lexias*' y que Barthes muestra como pueden llevar muchos significados diferentes en niveles o en códigos distintos simultáneamente. Barthes distingue entre cinco códigos: el código

de acciones (proairetico), el código de enigmas (hermenéutico), códigos culturales, códigos connotativos, y códigos simbólicos, una demostración que une a la distinción entre texto clásico o pasivo y texto moderno o activo, que invita a sus lectores a una participación activa en la producción de los significados, que son infinitos.

Por tanto, el tiempo se encuentra implicado en el nivel de la producción del texto y también en el nivel de la recepción del texto. El texto, las palabras de la página, nunca "dicen" (hacen oralmente presente) su propio significado. El lector necesita ser un poquito historiador y filósofo si desea acercarse a la comprensión completa de un texto. Traducimos el texto en *diegesis* según códigos que hemos internalizado. La memoria no almacena las palabras de los textos sino sus conceptos, no los significantes sino el significado. Los nombres de lugares, de gente etc., entran en la *diegesis* codificada por la cultura (Hirsch 1977). Los acontecimientos se almacenan según un código sintáctico basado en una estructura cronológica. Un texto estéticamente ambicioso explota esta tensión al máximo. Por ejemplo, el autor puede construir un lector hipotético, una versión idealizada de él mismo/ella misma. Eco (1994) distingue entre lector ejemplar y lector empírico. El primero se refiere al lector hipotético que el autor construye. El segundo "a usted o a mí cuando leemos el texto" (Eco, 1994:15). Un lector ideal sería aquel que hace que el texto revele su multiplicidad potencial de conexiones (Ibid. 32). El texto funciona, pues, como un sistema semiótico (Ibid. 35) en el que el tiempo aparece en tres formas: tiempo de narración, tiempo de discurso, y tiempo de lectura. Cuando los dos primeros son de duración relativamente igual, como ocurre en un diálogo o en el cine, el tiempo es isocrónico. Pero además, el tiempo de discurso es el resultado de una estrategia textual que actúa recíprocamente con la respuesta del lector y fuerza un tiempo en la lectura, imponiendo un ritmo.

4. Tiempo narrativo y tiempo narrado.

Man acts as though he were the shaper and master of language, while in fact language remains the master of man.
Heidegger, "Building Dwelling Thinking," lecture, 5 August 1951 (publicado en *Poetry, Language, Thought*, 1971)

Como la narrativa es esencialmente una noción temporal, necesitamos conceptos temporales para describirla. Acabamos de analizar las descripciones del Estructuralismo y de la crítica interesada por el papel del lector (*Reader-response Criticism*), pero también sería interesante estudiar la narrativa a través de una filosofía del tiempo, tal y como hace Ricoeur (1987).

La trilogía de Ricoeur, *Tiempo y Narrativa*, es un excelente análisis del papel jugado por tiempo en la configuración de narrativas. En el primer volumen, el autor comienza con una

interpretación de las *aporias* (del griego "ausencia del paso o comunicación") en el concepto de tiempo en San Agustín y Aristóteles, y desarrolla gradualmente un método pluridisciplinario de hermenéutica para discutir las narrativas históricas. Ricoeur emplea la lingüística estructural, la fenomenología del sujeto de Husserl (una síntesis entre noesis/subjetividad y noema/objetividad), y la ontología del *Dasein* de Heidegger, que marca una distancia entre el yo y los actos en que se constituye como opuesto o distinto (Otro). Ricoeur utiliza otras fuentes tan diversas como el psicoanálisis y la teoría de los actos de habla de Austin y Searle. En el segundo y tercer volúmenes, el autor extiende su método al análisis del tiempo en la ficción y finalmente a la experiencia del tiempo en la narración histórica. La tesis de Ricoeur en *Tiempo y Narrativa* debe mucho, según él mismo reconoce, a su propio estudio sobre la metáfora (1980) y al estudio de Jakobson (1956), que extiende el papel de la metáfora más allá del lenguaje y la literatura considerándola como una significado emergente creado por el lenguaje ordinario (Ricoeur, 1987 I:35). De esta manera, la propuesta de Ricoeur se acerca mucho a la de Johnson (1987), Lakoff & Turner (1989), Lakoff (1990), (1987) Turner (1991)(1993) y otros lingüistas cognitivos que ven la metáfora como la base de la experiencia de representación humana.

La tesis fundamental de Ricoeur, basada en Heidegger, es que el yo pertenece al mundo, por lo que la experiencia temporal es la principal experiencia humana. Heidegger (1889-1976) creía que la existencia de un cuerpo físico precedía la esencia del ser. En algún punto en el proceso del desarrollo, uno se da cuenta de que existe. Como el hombre es el único ser en el que la esencia y la existencia no aparecen simultáneamente, el hombre es la única criatura que puede pensar acerca de su creación y acerca del propósito de su vida antes de existir (en el sentido existencial de ser consciente de su existencia). Por esta razón, Heidegger no puede aceptar la paradoja del 'ser-transformacional' (*being*) definiéndose a sí mismo. Esta dificultad de definición, un problema central en el período moderno en todas las áreas del pensamiento, fue confrontado en *Sein und Zeit* (1927) donde Heidegger definió el 'ser' como una colección de conceptos que denominó *Dasein*, el acto de estar allí en esencia (Heidegger, 1984:53-67). Este *Dasein* se compone de cuatro componentes: *Sorge*, la habilidad de tener interés por el ser en relación a los fenómenos, que produce ansiedad y temor en el individuo (Ibid.216-219). El ser hacia la muerte o *Sein zum Tode*, que expresa el momento en que el "ser" acepta la muerte como el encuentro con su verdadera esencia, lo que conlleva la finitud de la vida y de las decisiones, que se van agotando como posibilidades futuras (Ibid.255-280). La existencia o *Existenz*, el admitir que uno es y que cambia continuamente (Ibid.286-289 y 333-378). Los humores o *Stimmungen*, las reacciones hacia los Otros que nos permiten definirnos como

diferentes siguiendo nuestras propias decisiones libres (Ibid.415). Una mala decisión tiene como resultado el sentimiento de culpa o el fracaso existencial.

Según hemos mencionado, Ricoeur afirma el carácter temporal de la existencia humana (Ricoeur,1987 I:43), pero rechaza la ruptura de Heidegger con la metafísica y su pretensión de finalizar la historia del ser. Sin embargo cree, como Heidegger, que nuestro conocimiento subjetivo sólo puede alcanzar su identidad a través del lenguaje. Para esta razón, Ricoeur escoge la narrativa como un lugar privilegiado para establecer una experiencia temporal inherente a la ontología del *Dasein*. Ricoeur defiende que la función poética del lenguaje no está limitada a la exaltación de la lengua, ignorando su función referencial. Para Ricoeur, la metáfora tiene el poder de redescibir una realidad que es inaccesible (Ricoeur,1987 I:35 y 45). Ricoeur define la narración como "la síntesis de toda heterogeneidad" (Ibid.45) y explica que mientras la redescipción metafórica predomina en el campo de los valores sensoriales que hacen del mundo una realidad viva, la función mimética de la narrativa aparece generalmente en el campo de la acción y de los valores temporales (Ibid. 35). Ricoeur cuestiona el papel de la Semiótica en el estudio de la narrativa (Ricoeur,1987 II: 17) y dedica el capítulo II a una discusión detallada de sus restricciones, considerando el trabajo de Propp (Ibid. 66), Greimas (Ibid. 83), y Benveniste (Ibid.113), entre otros. La teoría diacrónica de la narrativa que presenta Ricoeur estudia estas estructuras, particularmente la división entre tiempo narrativo y tiempo narrado (Ibid.18).

El punto de partida de Ricoeur es el "*mythos*" aristotélico, la construcción del argumento que para Ricoeur es la clave para la distinción entre ambos tipos de tiempo (Ricoeur,1987 I:119). En el primer volumen de *Tiempo y Narrativa*, Ricoeur traza el movimiento de lo que él llama mimesis del yo o tiempo prefigurado en San Agustín, a través de mimesis II o tiempo configurado en Aristóteles, hasta mimesis III o tiempo refigurado (Ibid.). Los conceptos Aristotélicos de "*dynamis*" y "*enérgeia*" pueden explicar la tensión entre momentos cambiantes de la historia; las etapas posteriores llevan consigo de una manera potencial las etapas iniciales. Hegel ya los había empleado para introducir su idea de la necesidad histórica. A pesar del carácter circular de su tesis, Ricoeur niega que lleve una tautología implícita, por lo que se distancia del enfoque reflexivo de la deconstrucción, según él mismo indica.

Ricoeur explica como el concepto de argumento, el "*mythos*" Aristotélico, sufre varias expansiones a causa del desarrollo social, educativo y de la evolución del pensamiento, y señala que el énfasis sobre la parte mimética de la narrativa, su verosimilitud, reforzada por la filosofía empírica de Locke, terminó por redescubrir su consciencia de artificio, la propia ficcionalidad del género, según indicaba Henry James en *El arte de la ficción*.

Ricoeur separa el tiempo de configuración (*mimesis* II) del tiempo de refiguración (*mimesis* III). El primero es el tiempo narrativo cerrado, mientras que el segundo, que concierne al lector, puede presuponer una narrativa abierta, según indicaba Eco (1979) (1989). Para Ricoeur la disolución argumental de la narrativa moderna es una señal para que el lector coopere (Ibid.51), una tentativa para vencer, de algún modo, el tiempo cronológico del argumento. Esta asimetría temporal de la ficción narrativa parece tener su origen en la supresión de la distancia épica (Ricoeur realiza un comentario detallado de las ideas de Northrop Frye a este respecto, pp. 33-47) y en el hecho de que la novela tuvo su origen como un género popular, un argumento muy cercano al de Bakhtin en *La Imaginación de Dialogica* (Ricoeur II, 273).

5. ¿Existe una filosofía literaria del tiempo?

Currie (1999) ha sugerido que la posibilidad de semejante propuesta se encuentra prefigurada en el trabajo de Bakhtin y de algunos de sus seguidores (Morson,1994). Sin embargo, a pesar de que la conexión entre tiempo, narrativa y recreación de la experiencia merece ser explorada, tales estudios han sido acusados de falta de objetividad. Es por esta razón por lo que Currie intenta demostrar que el panorama del tiempo no es comprensible sin referencia al punto de vista subjetivo.

Para ello discute el famoso argumento de McTaggart (1927) sobre la irrealidad del tiempo en narrativa. Currie prueba que la serie A (que incluía el presente, pasado y futuro y que Mc Taggart eliminó como inexistente en narrativa, frente a la serie B que media el antes y el después) tiene relevancia en la narrativa, ya que cuando uno imagina los acontecimientos de una narrativa los imagina como futuro. Aunque lo más normal es que se emplee la serie B, existen casos, según hemos visto, también mencionados por Brooke-Rose (1981), como ocurre en la ficción Modernista, de empleo de mecanismos atemporales, como el presente atemporal. Currie afirma que es más fácil percibir esta diferencia en la ficción cinematográfica, donde la forma tradicional de imaginar es mediante lo denomina "imaginación impersonal", es decir que imaginamos la secuencia de acontecimientos como relacionados entre sí, sin relación con nosotros. Esta separación entre nosotros y la ficción es la razón por la que no nos imaginamos los sucesos en la serie A (como presentes, pasados o futuros). Al perder la relación visual "aquí ahora" perdemos la necesidad de establecer relaciones temporales con esos acontecimientos (Ibid. 56 y 57).

La asimetría temporal de la narrativa tiene por tanto una base espacial en estrecha relación con nuestra percepción física. La narrativa de autores como Woolf, Proust, Thomas

Mann o Joyce, explota esta tensión y opera a la vez en la frontera de varios tipos de tiempo, sugiriendo una revisión de este concepto.

Para Currie el análisis de Ricoeur (1987) no aporta nada al estudio del tiempo, pues presenta una confusión estructural entre tiempo y narrativa. La correspondencia que Ricoeur establece es, según Currie, entre narrativa y acontecimientos narrados, es decir una tautología, narrativa estructurada como narrativa (Ibid.49). Currie explica que es nuestra percepción espacial la que crea una asimetría en nuestra forma de ver las cosas, que es necesariamente simultánea con nuestro percibirlas, aunque espacialmente puedan estar a distancias arbitrarias.

Por tanto la distinción entre el tiempo objetivo y subjetivo es irrelevante. No existen procesos fuera del tiempo de la experiencia, es decir, fuera del tiempo físico. La experiencia de la elasticidad del tiempo, retratada en la narrativa moderna, es una experiencia "real", con una base fisiológica y psicológica. Además, añade Currie, ya va siendo hora de que la literatura, como ciencia humana, no continúe separada del cuerpo humano. A fin de cuentas, la evolución del cerebro está estrechamente relacionada con la instrumentalidad, según explicábamos en la Sección 1, y por tanto en íntima conexión con las artes, que transmiten la experiencia humana mediante una representación artificial para intensificar la respuesta emocional y estética de nuestra mente.

Obras citadas.

- Auerbach, Erich (1953) *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Trad. Willard R. Trask. Princeton, New York: Princeton University Press.
- Bakhtin, Mikhail (1967) "From the Prehistory of Novelistic Discourse" in *The Dialogic Imagination* (1981), reproduced in David Lodge (ed.) *Modern Criticism and Theory*. London. Longman 1988. pp. 125-156.
- (1981) *The Dialogic Imagination*. Trad. M. Holquist y C. Emerson. Austin: University of Texas Press, 1987 (1st ed. Repr.)
- (1986) *Speech Genres and Other Late Essays*. Trad. by Vern W. McGee. Austin Texas: University of Texas Press.
- (1993) *Toward a Philosophy of the Act*. Trad. & notes by Vadim Lianpov, edited by M. Holquist. Austin Texas: University of Texas Press.
- Barthes, Roland (1970) *S/Z: An Essay*. Trad. Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1974
México: Siglo Veintiuno, 1987
- (1970) *Mythologies*. Paris : Éditions du Seuil, D.L.
- (1977) "The Death of the Author." In *Image, Music, Text*, 142-48. Trad. Stephen Heath. Glasgow: Fontana/Collins.
- (1990) *The pleasure of the text*. trad. Richard Miller Oxford : Basil Blackwell, 1990
- (1999) *El grado cero de la escritura: seguido de Nuevos ensayos críticos*; traducción de Nicolás Rosa México: Siglo XXI.
- (1986) *The Rustle of Language*. Trad. Richard Howard. New York: Hill & Wang. *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura* Barcelona: Paidós, 1987
- Bennet, M. & Partee, B. (1972) *Toward the Logic of Tense and Aspect in English*. Bloomington: Indiana University Linguistics Club.
- Bloom, Harold (1973) *The Anxiety of Influence*. Oxford University Press.
- Bradbury, Malcom & James McFarlane (eds.) (1976) *Modernism: A Guide to European Literature, 1890-1930*. London: Penguin.
- Brook-Rose, Christine (1981) *A Rhetoric of the Unreal*. Cambridge University Press.
- Butterfield, Jeremy (ed.) *The Arguments of Time*. British Academy. Oxford University Press.
- Cook, Guy (1994) *Discourse and Literature: The Interplay of Form and Mind*. Oxford: Oxford University Press.
- Collier, P & Davies, J. (1990) *Modernism and the European Unconscious*. Cambridge: Polity Press.
- Currie, Gregory (1999) "Can There be a Literary Philosophy of Time?" in *The Arguments of Time*. Ed. J. Butterfield. British Academy. Oxford University Press
- Derrida, Jaques (1968) "La Différance". *Bulleting de la société française de philosophie* 62 (July-September):73-101.
- (1964) *De la Grammatologie, Of Grammatology*, Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore and London: John Hopkins Univ. Press, 1967, 1974, 1976.
- (1972a) *Margins of Philosophy*. Trad. Alan Bass. Chicago: U. of Chicago Press, 1982.
- "The Ends of Man" in *Margins of Philosophy*. Tr. Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press.
- (1972b) *La Dissemination*. Paris: Éditions du Seuil. *Dissemination*. Trad. Barbara Johnson. Chicago University Press, 1981. *La diseminación*. Madrid: Fundamentos, DL, 1975
- "In Plato's Pharmacy". In *Dissemination* (1972) ed. & trad. B. Johnson. Chicago: University of Chicago Press, 1981. (pp.91-262 in the Spanish translation)
- (1978) *Writing and Difference (L'écriture et la différence 1967)*. Trad. Alan Bass. Routledge & Kegan Paul. Chicago: U. of Chicago Press, 1981 (references from the 1981 edition).

"Structure, Sign and Play in the Discourse of Human Sciences" in *Writing and Difference*, reproduced in David Lodge (ed.) *Modern Criticism and Theory*. London. Longman 1988. pp 108-124.

"Freud and the Scene of Writing" in *Writing and Difference*. Trad. Alan Bass. Routledge and Kegan Paul. Chicago. Univ. of Chicago Press.

"Genesis and Structure" in *Writing and Difference*. Trad. Alan Bass. Routledge and Kegan Paul. Chicago. Univ. of Chicago Press.

(1992) *Acts of Literature*. Derek Attridge (ed.). New York & London: Routledge.

"An Interview with Jacques Derrida" in *Acts of Literature...*

(1991) *Donner le temps. La fausse monnaie*. Paris: Galilée. Trad. *Dar el tiempo. La moneda falsa*. Barcelona: Paidós, 1995.

(1998) *Aporías. Mourir –s'attendre aux <limites de la vérité>*. Paris: Éditions Galilée, 1993. *Aporías: morir-esperarse (en) los "límites de la verdad"*. Trad. Cristina de Peretti. Barcelona: Paidós, 1998.

De Man, Paul (1971) *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Oxford University Press. *Visión y Ceguera: Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*. Editorial de la Universidad de Puerto Rico. Intro. H. Rodríguez-Vecchini y J. Lezra. 1991

(1978) "Epistemology of Metaphor" in "Special Issue on Metaphor", *Critical Inquiry* 5:1 (Fall 1978):13-20 and in *On Metaphor*, ed. Sheldon Sacks, Chicago: University of Chicago Press, 1979.

(1979) "Rhetoric and Temporality" in *Allegories of Reading*. Yale University Press.

(1979) *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven: Yale University Press. *Alegorías de la Lectura*. Trad. Enrique Lynch. Palabra Crítica. De. Lumen 1990.

(1996) *Aesthetic Ideology*. Minneapolis: University of Minnesota. *La Ideología estética*. Intro. Andrzej Warminski. Trad. Manuel Asensi y Mabel Richart. Madrid: Cátedra. 1998.

Danto, Arthur C (1986) *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press.

Eco, Umberto (1979) *The Role of the Reader*. Bloomington: Indiana University Press.

(1989) *The Open Work*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.

(1994) *Six Walks in the Fictional Woods*. Cambridge, Mass Harvard University Press.

Friedman, Maurice (1964) *The Worlds of Existentialism*. N.Y.: Random House.

(1967) *To Deny Our Nothingness*. N.Y.: Delacorte.

(1972) *Touchstones of Reality*. N.Y.: Dutton.

(1974) *The Hidden Human Image*. N.Y.: Delta.

Gale, Richard (1968) *The Language of Time*. New York: Humanities Press, Genette, Gérard

(1972) *Figures III. Discours du récit* Trad. *Narrative Discourse*. Chicago 1980.

Genette, Gérard (1980) *Figures of Literary Discourse*. Trad. Alan Sheridan. New York: Columbia University Press.

(1980) *Narrative Discourse; An Essay in Method*. Trad. Jane Lewin. Ítaca: Cornell University Press.

Hartle, J.B. & Hawking, S.W. (1983) *Physical Review D* 28, 2960-2975.

Hawkes, Terence (1977) *Structuralism and Semiotics*, Berkeley: UCLA Press.

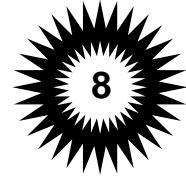
Hawking, S.W. (1988) 'The edge of spacetime', ch.4 in P.C.W. Davies (ed.) *The New Physics*. Cambridge: Cambridge University Press), Section 4.5, p.68.

Heidegger, Martin (1927) *El ser y el tiempo*. Mexico: Fondo de Cultura Económica. 1984. *Being and Time* (1962). Trad. John Macquarrie and Edward Robinson. New York: Harper and Row.

Higginbotham, James (1999) "Tense, Indexicality and Consequence" in Jeremy (ed) *The Arguments of Time*. British Academy. Oxford University Press.

- Hirsch, E.D (1977) *The Philosophy of Composition*. Chicago: Chicago University Press.
- Hopkins U.P. Jakobson, Roman (1960) "Linguistics and Poetics" in David Lodge (ed.) *Modern Criticism and Theory*. London. Longman 1988.
- Horwich, Paul (1987), *Asymmetries in time: Problems in the Philosophy of Science*. Massachusetts Institute of Technology.
- Inwood, Michael (1997) *Heidegger*, New York: Oxford University Press.
- Iser, Wolfgang (1974) *The Implied Reader*, pp. 278-287. Baltimore: John
- Jakobson, Roman (1956) "The Metaphoric and Metonymic Poles" in "Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances" Jakobson and Morris Halle, *Fundamentals of Language*. Reprinted in in David Lodge (ed.) *Modern Criticism and Theory*. London. Longman 1988.pp 57-61.
- Johnson, Mark (1987) *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*. Chicago: Chicago University Press.
- Johnson, Mark (1981) *Philosophical Perspectives on Metaphor*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Kagame, Alexis (1975) "Percepción empírica del tiempo y de la historia en el pensamiento bantú". In Ricoeur (ed.) (1979) *Les cultures et le temps*. Unesco. Trad. A. Sánchez-Bravo. Ediciones Sígueme. Pp. 98-131.
- Kamp, H. (1979) "Events, instant and temporal reference" in Bäuerle et al. (eds.) *Semantics from Different Points of View*. Berlin: Spring Verlag.
- Kant (1781-1929) *The Critique of Pure Reason*. Königsberg, tr. Norman Kemp Smith, London: Macmillan.
- Kermode, Frank (1966) *The Sense of an Ending. Studies in the Theories of Fiction*. Oxford.
- Lakoff, George & Turner, Mark (1989) *More Than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago & London: University of Chicago Press.
- Lakoff, George (1990) "The Invariance Hypothesis: is abstract reason based on image-schemas?" *Cognitive Linguistics*, 1-1. pp. 39-75
- Lascarides, A (1988) *A Formal Semantic Analysis of the Progressive*. PhD. Diss. (PHD-21) University of Edinburgh.
- Leibniz, G.W. (1686) *Discourse on Metaphysics*, tr. P.G. Lucas and Leslie Grint. Manchester: Manchester University Press, 1953.
- Levenson, Michael (1991) *Modernism and the Fate of Individuality: Character and Novelistic Form from Conrad to Woolf*. Cambridge: Cambridge University Press.
- López-Varela, Isabel (1997) *Tratamiento Cognoscitivo del Pretérito Perfecto en inglés y en español*. PhD. Diss. Universidad Complutense Madrid.
- Lukacs, Georg (1916) *The Theory of the Novel: A historico-philosophical essay on the epic forms of great literature*. Trad. Anna Bostock. Cambridge: MIT Press, 1971.
- Lucas, J. R. (1999) "A Century of Time" in Butterfield, Jeremy (ed) (1999) *The Arguments of Time*. British Academy. Oxford University Press.
- McGray, Stanly (1984) "Process and Motivation in Early Romance." In *Romanitas: Studies in Romance Linguistics*, Ernst Pulgram, ed. Ann Arbor: University of Michigan, pp. 170-79.
- Mitchell, W.J. (ed.) (1981) *On Narrative*. Chicago University Press.
- Moens, M. & Steedman, M.J. (1987) "Temporal information and natural language processing" *Edinburgh University Center for Cognitive Science RP-2*
- Mullan, John (1981) *Kierkegaard's Philosophy*. N.Y.: New Amer. Lib.
- Murdoch, Iris (1992) *Metaphysics as a Guide to Morals*. New York: Penguin.
- Needleman, Jacob (1982) *The Heart of Philosophy*. New York: Alfred A. Knopf.
- Olson, Robert G. (1962) *An Introduction to Existentialism*. New York: Dover Publications.
- Prior, Arthur (1957) *Time and Modality*. Oxford: Clarendon Press.
- (1967) *Past, Present and Future*. Oxford: Clarendon Press.

- Ricoeur, Paul (1987) *Tiempo y Narración*. Volumen I, II, III. Madrid: Ediciones Cristiandad.
- Rodríguez García, Román (1987) *Heidegger y la crisis de la filosofía Moderna*. Madrid: Cincel.
- Russell, Bertrand (1966) *Philosophical Essays*. London: George Allen & Unwin Ltd.
- Scholes, Robert (1982) *Semiotics & Interpretation*. New Haven. Yale University Press.
- Sklovsky (1924) *Art as Technique*. in David Lodge (ed.) *Modern Criticism and Theory*. London. Longman 1988.
- Smoot, George & Keay Davidson (1993) *Wrinkles in Time*. Spanish Trad. in Plaza y Janes 1994.
- Tedeschi, P.J. & Zaenen, A. (eds.) (1981) *Syntax and Semantics* (vol.14) New York: Academic Press.
- Todorov, Tzvetan (1966) "The Typology of Detective Fiction" in *The Poetics of Prose* (1971), in David Lodge (ed.) *Modern Criticism and Theory*. London. Longman 1988.
- (1970) *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: trad. 1973. Richard Howard, *The fantastic: a structural approach to a literary genre*. Press of the Case Western Reserve University, 1975. Cornell Paperback.
- (1971) "Logique et temps narrative" in Kristeva et al. (eds.) *Essays on Semiotics*. The Hague/Paris: Mouton & Co.
- Turner, Mark (1987) *Death is the Mother of Beauty. Mind, Metaphor, Criticism*. Chicago: Chicago University Press.
- (1993) "An image-schematic constraint on metaphor", in R.A. Geiger & B. Rudzka-Ostyn (eds), *Conceptualizations and Mental Processing in Language*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter. Pp.291-306.
- (1991) *Reading Minds: The study of English in the Age of Cognitive Science*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- (1996) *The Literary Mind*. Oxford University Press.
- Watt, Ian (1959) *The Rise of the Novel*. Berkeley and Los Angeles: University of California P.
- Wittgenstein, Ludwig (1922) *Tractatus logico-philosophicus*. London: Routledge & Kegan Paul. Trad. Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera. Madrid: Alianza Editorial 1973-1993. Barcelona: Ediciones Altaya 1994.
- (1953) *Philosophical Investigations*. New York: Mac Millan



Percepción, función estética y los tropos del tiempo.

Writing is that natural, composite, oblique space where our subject slips away, the negative where all identity is lost, starting with the very identity of the body writing...

The art-symbol, as opposite the authorized symbol which always stands for a thought, an idea, or some mental concept, stands for an experience, emotional, spiritual, perceptual, or all at once.

D. H. Lawrence, *The Symbolic Meaning* 19

1. La filosofía Modernista del acto creativo.
2. Percepción consciente.
3. Agujeros perceptivos y función estética.
4. La experiencia del tiempo mientras **tropezamos** en narrativa.
5. La asimetría irónica de la narrativa.
6. La duración temporal como experiencia, memoria y anticipación.

Como hemos visto en la primera sección, entendemos cualquier situación en términos de nuestra experiencia física por lo que tendemos a pensar en el tiempo en términos espaciales. Por tanto, la noción de verdad, se encuentra también en función de nuestro esquema conceptual y cualquier correspondencia entre lo que decimos y el estado del mundo exterior está siempre mediada por nuestra comprensión (Lakoff & Johnson, 1980:179-80).

Si nuestro sistema conceptual surge de nuestra experiencia en un cierto ambiente físico y cultural, la categorización y el valor de la verdad pueden variar de individuo a individuo y de cultura a cultura. La gente con sistemas conceptuales muy diferentes al nuestro puede entender el mundo de una manera muy distinta, aunque siempre existe una base fisiológica común.

Ésta podría ser la razón para la aparente naturaleza doble del tiempo, objetivo y subjetivo. El enfoque basado en experiencia de las teorías modernas de metáfora pone el énfasis en propiedades de *interacción*. "El significado es siempre para una persona" (Ibid.228) y "el significado se negocia" (Ibid.231). La metáfora o racionalidad imaginativa implica tanto el lenguaje como la estructura conceptual, que incluye todas dimensiones de nuestra experiencia, percepciones sensoriales, imaginación creativa, etc.. De tal manera que nuestra experiencia diaria puede tratarse, por que no, de una experiencia estética (Gibb, 1994).

1. La filosofía Modernista del acto creativo.

If a writer were a free man and not a slave, if he could write what he choose, not what he must, if he could base his work upon his own feeling and not upon convention, there would be no plot, no comedy, no tragedy, no love interest or catastrophe in the accepted style, and perhaps not a single button sewn on as the Bond Street Tailors would have it. Life is not a series of gignlamps symmetrically arranged; but a luminous halo, a semitransparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end. Is it not the task of the novelist to convey this varying, this unknown and uncircumscribed spirit, whatever aberration or complexity it may display, with as little mixture of the alien and external as possible?

Virginia Woolf, "Modern Fiction" (1919) in *Collected Essays*, II 1967:105-6.

El movimiento Modernista produjo además de un arte radicalmente nuevo, una serie de nuevas teorías que acompañaban a la creación y recepción artísticas. Los artistas experimentaron con ideas nuevas respecto al conocimiento humano y al tiempo. El pragmatismo, el pluralismo, y una ironía escéptica, eran algunos de los síntomas de un rechazo orientado hacia las abstracciones universales, la religión y el nacionalismo.

Husserl (1859-1938), al igual que Freud, fue estudiante de Franz Brentano (1838-1917) que fundó la psicología del acto (*Gestalt psychology*) (citado en Derrida, "Genesis and Structure" en 1981:164) y modernizó la teoría filosófica escolástica de "la existencia intencional" o "objetividad inmanente", confrontando el mundo del intelecto y la ciencia, un mundo abstracto cuyo lenguaje había perdido la consistencia de "lo real".

Ya hemos mencionado como la materia había perdido su solidez y permanencia y muchos científicos temían la pérdida de la visión objetiva de mundo. Los nuevos descubrimientos en la física cuántica desafiaron el concepto tradicional de movimiento, concebido como un desplazamiento de partículas materiales en el espacio. Ahora no había distinción entre la materia y el espacio que la envuelve. La fusión entre materia y espacio significó también la desaparición de tiempo como una entidad separada, ya que el concepto de tiempo se basa en los de cambio y movimiento.

En un mundo amenazado por la desaparición de la "objetividad", un énfasis renovado en la subjetividad no resulta sorprendente. Todo lo que es, tiene realidad para mí, explicaba Husserl, eso es lo importante. De la misma forma Bergson se preocupa por establecer la noción de duración como tiempo vivido.

La fenomenología de Husserl consistía en un análisis descriptivo de procesos subjetivos, un estudio intuitivo de esencias experimentadas a través de los sentidos humanos, que describían los datos del conocimiento sin prejuicio. Tal análisis se alcanzaba en tres etapas: la reducción fenomenológica, la reducción eidética, y el análisis cognitivo. El primer paso (reducción fenomenológica) consideraba sólo lo inmediatamente expuesto al conocimiento, manteniendo todo lo demás en tela de juicio, en suspensión o *epoché*. La reducción eidética es

la abstracción de esencias para encontrar los componentes básicos de fenómenos. Finalmente, el análisis cognitivo es la comparación detallada entre los fenómenos como son presentados en el conocimiento y la forma universal de los fenómenos como experimentados en el acto cognitivo. Después de la reducción y la abstracción, eliminado todo lo trascendental y lo científico, lo que permanece es el "residuo fenomenológico", lo que un individuo sabe y que existe en tres formas: *ego*, *cogito*, y *cogitata*. El *ego* es la corriente del conocimiento mediante la que el mundo circundante adquiere significado y realidad. Observando, y tocando reconocemos que existimos. *Cogito o cogitation* comprenden todos los actos del conocimiento, la duda, la comprensión, afirmación, negación, etc. El *ego* existe sólo como resultado de estas *cogitations*, en un mundo que es el resultado de nuestra interacción. *Cogitata* se refiere a los objetos del pensamiento. Podemos aprender acerca de nosotros mismos y acerca del mundo a través de los demás e igualmente, podemos observar el resultado de nuestras emociones y pensamientos por las respuestas que inducimos en otros. El mundo presentado por Husserl es otra vez el mundo de dialógico que encontrábamos en Vico y Wittgenstein, un "*Lebenswelt*" mundo vivido (Husserl citado en Derrida, "Genesis and Structure" en 1981:165).

Los textos Modernistas tienen en común el estar inscritos en una experiencia crítica de la literatura ("An Interview with Jacques Derrida" en Attridge (ed.)1992:41). La experimentación formal tan central a Modernismo se puede interpretar como una tentativa para escapar las limitaciones del lenguaje, que se contempla como producto de una disyunción entre el ser y el mundo, y se experimenta como corrupto, caído, pesado bajo la acumulación histórica (Sontag citada en Brooke-Rose,1980:340). Derrida explica que "en el acto literario, el Modernismo plantea una pregunta, siempre la misma, pero a la vez distinta, formulada de otra forma: ¿Qué es la literatura?" (Derrida en "Una Entrevista con Jacques Derrida" en Attridge (ed.)(1992:41). La importancia de "la pregunta" es explícita en la narrativa de Virginia Woolf, por ejemplo en *Las Olas*. La narrativa de Joyce y su exploración de la estética y la fenomenología, plantea también la posibilidad de que nuestra comprensión del mundo este mediada por el lenguaje. "His own consciousness of language was ebbing from his brain and trickling into the very words themselves which set to band and disband themselves in wayward rhythms" (Joyce, *A Portrait of the Artist* 1985:162 & 1993:157). Joyce estableció nuevas fronteras separando la entidad como significativa de la entidad como existente. Hay numerosos casos de esta ruptura en el *Ulises*, que analizaremos en las líneas siguientes.

La relación entre el mundo y su representación mediada por el lenguaje fue explorada, entre otros, por Wittgenstein, Russell y el grupo Bloomsbury, con quien Russell tenía cierta relación a través de su amistad con Lady Ottoline Morrell, mecenas y amiga de Virginia Woolf.

En "Modern Ficción" Virginia Woolf habían descrito el papel del artista creador de la manera siguiente:

Examine for a moment an ordinary mind on an ordinary day. The mind receives a myriad impressions -trivial, fantastic, evanescent (...) From all sides they come, an incessant shower of innumerable atoms (...) Let us record the atoms as they fall upon the mind in the order in which they fall, let us trace the pattern, however disconnected and incoherent in appearance, which each sight or accident scores upon the consciousness. Let us not take it for granted that life exists more fully in what is commonly thought big than in what is commonly thought small (*Collected Essays*, II 1967:107).

Esta afirmación apunta a la idea de que los pensamientos, las imágenes e incluso el vocabulario se encuentra manejado por un proceso de asociación visual y/o lingüística, en lugar de por un proceso analítico o de deducción lógica. Por otra parte, no hay duda de la influencia Freudiana en muchas narrativas Modernistas. Un análisis de las técnicas narrativas de Virginia Woolf, que realizaremos en la Sección 10, mostrará como emplea un lenguaje sin distinciones temporales que integra el significado de los objetos y de las palabras, acentuando el carácter arbitrario de la relación pensamiento-habla. Emplea además elementos de lógica simétrica (ver Caparrós,1994), cancelando los elementos antitéticos y la conexión causa-efecto, lo que da lugar, a veces, a un efecto fragmentado y alucinatorio propio de la mente inconsciente.

La búsqueda Modernista de un nuevo lenguaje es, en realidad, la búsqueda de una nueva comprensión del mundo, de una nueva epistemología (Hynes,1961:310-318), y que tiene su punto de partida en la percepción física. La corriente Formalista rusa, a la que pertenecen críticos como Sklovsky (1924), consideraba que el propósito del arte era hacer sentir las cosas de una manera distinta, rompiendo el automatismo de las acciones habituales (Sklovsky, "Art as Technique" 1924 reproducido en David Locke,1988). El artista Modernista explora la percepción sensorial de muchas maneras diferentes. "Visual impressions often communicate thus briefly statements that we shall in time to come uncover and coax into words" explica el personaje de Bernard en *Las Olas* (Woolf, *The Waves* 1992:157).

La tentativa de estos autores parece desafiar la concepción positivista de la absoluta objetividad del mundo. El énfasis en lo individual, en lo subjetivo, el empleo de elementos perceptivos, el uso del presente atemporal, una prosa cargada de innumerables adjetivos connotativos, producen el efecto poético que caracteriza la narrativa de Woolf.

Por su parte, Joyce se acerca al Surrealismo y a lo grotesco. Su concepción profundamente subjetiva de la realidad hace que la representación literal sea imposible en su narrativa. Joyce provoca un sentido de ambigüedad en la percepción del mundo e inyecta un elemento de parodia e ironía, acentuando la aleatoriedad de la vida.

2. Percepción consciente.

As we, or mother Dana, weave and unweave our bodies, Stephen said, from day to day, their molecules shuttled to and fro, so does the artist weave and unweave his image. And as the mole on my right breast is where it was when I was born, though all my body has been woven of new stuff time after time, so through the ghost of the unquiet father the image of the unliving son looks forth. In the intense instant of imagination, when the mind, Shelley says, is a fading coal, that which I was is that which I am and that which in possibility I may come to be. So in the future, the sister of the past, I may see myself as I sit here now but my reflection from that which then I shall be.
Joyce, *Ulysses* 1986:159-160 & 1982:194

La novela tradicional había buscado distintas formas de hacer sentir al lector, de que éste viera y oyese a través de las palabras. Se empleaban técnicas de contraste, con metáforas y símiles visuales, los personajes hablaban en lengua vernácula, que acentuaba el realismo, como por ejemplo en las novelas de Walter Scott, o se utilizaban características orales especiales, como los personajes tartamudos que emplea Dickens. La tradición inglesa debe mucho al empirismo de Locke, Condillac o Hume, una postura que asume un contraste entre el mundo externo, que existe separada e independientemente del sujeto humano consciente que observa.

Para los Modernistas el sujeto es el centro del universo perceptivo y, a diferencia de los Románticos que consiguen la deseada comunión con el mundo natural observado, la narrativa moderna establece un espacio, un hueco o agujero insalvable entre el sujeto o artista, el creador, y su contexto, el mundo, la obra creada.

Las narrativas de Joyce, de Woolf o de Proust, construyen el mundo desde el punto de vista de un sujeto que recuerda y narra. El punto de vista omnisciente y universal se rompe, y sólo nos queda un sujeto que percibe y recuerda pasivamente, una introspección excesiva que da lugar a una suspensión del tiempo narrativo y a un aumento de la experiencia del tiempo narrado.

La experiencia perceptiva ocupa así un papel central en estas narrativas. Por ejemplo, la novela de Woolf, *Las Olas* comienza con los personajes de los niños describiendo el sol y la naturaleza que les rodea, y a lo largo de la novela Woolf explora los cambios que tienen lugar en la percepción humana con el paso de los años. La crítica ha mencionado también la influencia de la filosofía de G.E Moore en el grupo de Bloombury (Freeman, 1980:137 y Moore,1980:224-226). Woolf construye narrativas con una función que va más allá de lo meramente constativo. Una ficción que se ha descrito como performativa, y que pone de manifiesto el empleo de técnicas impresionistas en la creación de un lenguaje rítmico con un fuerte efecto poético que atribuye propiedades sensoriales a los procesos mentales.

Los "momentos del ser" de Woolf y las "epifanías" de Joyce son momentos de pensamiento consciente en los que el sujeto se reúne con el objeto y su contexto, tendiendo un

puente fenomenológico entre el mundo interior y la "realidad" externa. Pero el puente es siempre tendido a partir del sujeto que proyecta su experiencia, reflejada en el proceso de percepción, de interpretación de impresiones sucesivas por el que leemos el mundo (Dilthey, 1883:102), y que nos recuerda que la realidad humana es una construcción incompleta.

Según veremos en otras secciones, Joyce también explora distintas formas de conocimiento, las percepciones, la memoria y los mecanismos inconsciente como el sueño. Todos ellos se encuentran muy relacionados con el uso del monólogo interior. En *El retrato del artista adolescente*, la maduración intelectual de Stephen se produce a través de sus encuentros con el lenguaje. En las primeras páginas, por ejemplo, se nos informa de que Stephen se repetía palabras hasta aprenderlas de memoria y así vislumbrar la realidad que le rodeaba, postura que acentúa el papel del lenguaje en la formación del pensamiento, y que defienden tanto Wittgenstein como Dilthey (1883:54-55). Otro ejemplo tiene lugar en el patio del colegio cuando Stephen escucha que llaman a un compañero "el pelota" (en inglés "sucker" =chupón). Automáticamente Stephen asocia la palabra "suck" con el ruido del retrete y el agua sucia (*Portrait*, 1985:11 & 1993:23). Poco después la palabra beso es asociada a una sensación húmeda, al recordar el beso nocturno de su madre (Ibid. 1985:14 & 1993:26). A medida que progresa la narración, Stephen se refiere cada vez más frecuentemente a la relación entre el lenguaje y el pensamiento consciente.

Words. Was it their colours? He allowed them to glow and fade, hue after hue: sunrise gold, the russet and green of apple orchards, azure of waves, the greyfringed fleece of clouds. No, it was not their colours: it was the poise and balance of the period itself. Did he then love the rhythmic rise and fall of words better than their associations of legend and colour? Or was it that, being as weak of sight as he was shy of mind, he drew less pleasure from the reflection of the glowing sensible world through the prism of a language manycoloured and richly storied than from the contemplation of an inner world of individual emotions mirrored perfectly in a lucid supple periodic prose? (*A Portrait*, 1993:147 & 1985:152)

La percepción fenomenológica, su relación con el lenguaje, y el efecto causal o temporal que produce en nuestra representación de la realidad son aspectos explorados por Joyce en el *Ullises*. En el tercer episodio, conocido como "Proteo", Stephen camina por la playa de Sandymount en Dublín, reflexionando sobre el aspecto cambiante del mundo y su relación con alguna posible esencia "real". "The revelation of reality reaches us under the changing limited modes of the visible and the audible, within the dimension of the spatial and the temporal, the one-thing-next-another (*nebeneinander*) and the one-thing-after-another (*nacheinander*)". Stephen reconoce como las cosas nos son presentadas bajo el modo cambiante de su visibilidad. Stephen cierra los ojos para investigar como es la experiencia excluyendo el sentido de la vista. "Ineluctable modality of the visible: at least that if no more, thought through my eyes.

Signatures of all things I am here to read, seaspawn and seawrack, the rearing tide, the rusty boot. Snotgreen, bluesilver, rust: coloured signs. Limits of the diaphane. If you can put your five fingers through it is a gate, if not a door. Shut your eyes and see..." Stephen closed his eyes to hear his boots crush crackling wrack and shells. "I am, a stride at a time. A very short space of time through very short times of space..." (*Ulysses*, 1986:31 & 1982:42). En la Sección 11 exploraremos como la prosa experimental de Joyce nos lleva hacia un lenguaje cada vez más alejado de lo visual y más cercano a la música, que alcanza una extrema complejidad en *Finnegans Wake*, donde el efecto pluriglósico y plurilingüístico nos coloca ante un mundo percibido únicamente a través del lenguaje.

El interés por los aspectos lingüísticos es evidente también al trazar la evolución de la teoría estética que Joyce pone en boca de su personaje, Stephen. En su primera narrativa, *Stephen Hero*, Joyce insiste en descubrir el momento estético que denomina "whatness of the thing", la conexión entre el arte y la experiencia, la narrativa y la realidad. Las fases o momentos Tomistas de aprehensión artística, "Tomás de Aquino en la práctica" (*Stephen Hero*, 1963:64), son el camino para conseguir llegar a "claritas", " whatness". El primer momento, "integritas" lo define como "the bounding line (temporal and spatial) drawn about the object to be apprehended", ya que "we recognize that the object is one integral thing". El segundo momento, "harmony" lo define como "the synthesis of immediate perception", "an organised composite structure". Y, por último "radiance" es "the analysis of apprehension", "when the relation of the parts is exquisite" (Ibid. 80-83). Sólo cuando "the parts are adjusted to the special point (that) we recognize that it is that thing which it is. Its soul, its whatness leaps to us from the vestment of its appearance. The soul of the commonest object, the structure of which is so adjusted, seems to us radiant. The object achieves its epiphany". Epifanía que define como "a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself (...) the most delicate and evanescent of moments", "moments that blend triviality with significance to reveal a climax of aesthetic apprehension" (Ibid.190-191).

La teoría estética que Stephen perfila en *El retrato...* y en el *Ulises*, es una mezcla entre imaginación y observación, ilustrada por la imagen del carbón ardiendo que Joyce toma de Shelley (ver cita al comienzo de esta subsección) y que emplea al menos en cuatro ocasiones, en sus escritos críticos a Mangan (Joyce, *Critical Writings*, 78 & 182), en *El retrato...* (1985:193 & 1993:185) y en el *Ulises* (1982:194 & 1986:159-160). Shelley menciona que la poesía nos obliga a sentir lo que percibimos, y a imaginar lo que sabemos, creando el universo después de que ha sido aniquilado en nuestra mente mediante la impresiones repetitivas (Shelley citado en Webb,1983:35).

Pero existe al menos una diferencia entre la concepción Romántica y la que Joyce propone cuando explica que "claritas" no se refiere a una luz de algún otro mundo (la representación del propósito divino) "the idea of which is but a shadow, the reality of which it is but the symbol" (Ulysses 1982:194 & 1986:159-160), es decir, que no pertenece a un mundo trascendente (compararemos esta afirmación a la noción de alegoría en las líneas siguientes).

Además, para Joyce, la belleza, "el esplendor de la verdad" (como Plato lo describió) no puede despertar en nosotros una emoción que es cinética ni una sensación que es puramente física. Despierta, o debe despertar, o induce, o debe inducir, un éstasis estético, donde "the mind is arrested and raised above desire and loathing", ya que "Truth is beheld by the intellect which is appeased by the most satisfying relations of the intelligible; beauty is beheld by the imagination which is appeased by the most satisfying relations of the sensible" y "though the same object may not seem beautiful to all people, all people who admire a beautiful object find in it certain relations which satisfy and coincide with the stages themselves of all aesthetic apprehension. These relations of the sensible, visible to you through one form and to me through another must be therefore the necessary qualities of beauty". (*A Portrait*, 1985:189 & 1993:182). En la Sección 11, veremos como la concepción estética de Joyce evolucionó, según muestran sus distintas narrativas, y Joyce llegó a contemplar al joven Stephen como el retrato de un joven Romántico.

3. Agujeros perceptivos y función estética.

Everything we are conscious of, is disposed, simplified, schematized and interpreted over and over...and it may be merely imagined.
Nietzsche, *The Will to Power* 1967: 263

Tradicionalmente se pensaba que los objetos artísticos no tenían que tener un determinado propósito, y que su calidad estética dependía exclusivamente de la forma, en el caso de la literatura, del lenguaje empleado. La crítica moderna, en cambio, subraya el valor cognitivo de la metáfora y los aspectos instructivos de la literatura.

Ya hemos visto como la literatura busca una traducción de la percepción, particularmente la visual, en una imagen verbal, invirtiendo el proceso perceptivo, es decir, que mediante el acto literario generamos imágenes y sonidos en nuestra imaginación, que nos son presentados exclusivamente mediante palabras.

El acto de ficción consiste por tanto en la generación semiótica de un contexto ausente o la deformación de uno presente (Scholes,1982:26), lo que puede implicar no sólo un proceso consciente sino también inconsciente. Por lo tanto, como vimos en la sección anterior, cualquier duplicidad de contexto, como resulta ser el caso de un texto escrito, conlleva un cambio de

temporalidad, pues el marco espacio temporal del lector no es nunca el mismo que el del escritor.

Es por esta razón que en narrativa existe un acuerdo tácito que Coleridge denominó "suspensión de la incredulidad". Es decir, que aunque el lector sabe que la historia es imaginaria, no concluye que lo que cuenta el escritor es una mentira. Ambos fingen que la historia es real, por lo que cierto grado del realismo es un requisito básico para toda ficción. Hay, sin embargo, textos ficticios que demuestran su propia imposibilidad y que Eco denominó "ficciones vacías" (Eco, 1989). Un ejemplo es *Finnegans Wake*, un texto que parece requerir de una inteligencia superior o un lector que sufre de insomnio, y que sería capaz de descubrir las alusiones y las conexiones semánticas que han escapado al autor empírico, Joyce, que se arregla las uñas tras la obra (la expresión es una de las clásicas de *El retrato...*).

Los textos literarios ofrecen al lector la oportunidad de emplear sus habilidades interpretativas de forma más completa que los textos no literarios, por lo que fuente de placer derivada del discurso literario se puede definir como una cuestión de capacidad comunicativa. Además, hay una función consoladora en la narrativa, como la había en el mito, pues proporciona una forma, un cierto orden a la confusión de la experiencia humana.

Sin embargo, el conocimiento que buscamos en el texto es ilimitado porque asume la forma de una interrogación continua. El texto nos habla mediante signos y este diálogo no es nunca completo porque el lector se encuentra implicado en un proceso interpretativo que es histórico, además de semiótico. Un texto provoca empatía como resultado del uso particular de las palabras, de las metáforas y de las imágenes. El autor no puede presentar todos los detalles de su contexto exclusivamente mediante signos, por lo que el lector llena los espacios y construye una lectura con la ayuda de su imaginación, dotando el trabajo con un significado más allá del tiempo (Halász, 1987:2-7).

En *The Pleasure of the Text* (1973), Barthes desarrolló una "erótica de la lectura". El contraste entre el "escritor" y el "lector" encontrado en el *S/Z* es traducido en dos tipos de sensación experimentada por el lector: "*plaisir*" y "*jouissance*". El texto produce algo más que placer ("*plaisir*"), llega a producir un golpe inesperado, un éxtasis "*jouissance*" allí donde el lenguaje se fisura.

De forma parecida, Eco (1979, 1989, 1994) ha indicado que ésta es la razón por la cual los mundos ficticios son tan cómodos, pues nos hacen escapar del mundo real, de la ansiedad que nos rodea. Y en esto consiste la función consoladora de la narrativa, y la razón por la que la gente ha contado cuentos desde siempre.

4. La experiencia del tiempo mientras **tropezamos** en narrativa.

Las verdades son ilusiones cuya naturaleza ilusoria ha sido olvidada, metáforas que han sido abandonadas, que han perdido su impronta original y que ahora actúan como simple metal, ya no como monedas.

Nietzsche *Sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral* quoted in Schlecta, 3:314 and De Man, 1979:134

La crítica semiótica ha indicado que una manera de aumentar los espacios perceptivos en una narrativa y así aumentar la fuente de placer en la interpretación de textos literarios, es el uso de tropos que produzcan un efecto de doble codificación.

La metáfora y metonimia trabajan en el nivel semántico, mientras que la ironía se sitúa en el nivel pragmático. La contribución de Paul de Man a esta área de investigación continua siendo seminal. En su "Epistemología de la metáfora", De Man estudia el uso del símbolo y la alegoría, una distinción que, él reclama, mantiene unida la concepción hegeliana de la historia.

La estética de Hegel muestra como el proceso dialéctico de cognición se basa en a) *Verstand* o comprensión, para Hegel una forma cognitiva menor mediante la que las determinaciones finitas del mundo fenomenal se separan en categorías claras por un proceso semejante al sentido común, b) *Aufgehoben* o momento dialéctico en el que tales determinaciones finitas son contrastadas con sus contrarios, y c) *Vernunft* o razón positiva, un momento especulativo en el que la idea, lo afirmativo contenido en la disolución y la transición de tales categorías finitas, surge. Esta idea es el principio Hegeliano de unidad orgánica, el Absoluto. Un principio que, como los críticos han indicado, debe mucho a la teoría Aristotélica de la tragedia, según la cual la belleza de un trabajo artístico corresponder a su organización o nivel de integración.

Las dos formas de cognición, *Verstand* y *Vernunft*, corresponden, más o menos, explica De Man, a la distinción que realiza Goethe entre la alegoría y el símbolo como formas de representación. El símbolo y la alegoría eran, antes de Goethe, intercambiables. Ambos modos de representación negocian entre la apariencia sensual (*Schein*) y la imagen significativa (*Bild*). Mientras la alegoría (*allos + agorein* = el otro que habla) (De Man, 1979:270) transforma la apariencia en un concepto concreto, el símbolo busca ser algo más que la mera experiencia fenomenológica y apunta hacia una aprehensión más global e intuitiva: la Idea Universal tras el mundo de apariencias.

La imaginación Romántica rechazada la alegoría porque "en vez de presentar las cosas según su realidad, la presentaba como imagen o parábola" (Hegel, *Estética* 488 citado en De Man, 1979:148). Kant consideraba el símbolo una clase de hipotiposis ("lo que se encuentra fuera

de un tipo") es decir, una presentación retórica de algo que está fuera del alcance sensorial porque se compone de elementos demasiado abstractos para la representación sensorial (De Man, "Epistemología de la Metáfora":24). En su "la Retórica de Temporalidad" De Man explica que el texto como alegoría de la metáfora y el texto como alegoría de metonimia no pueden coexistir. De esta forma, desafía la concepción de Estructuralista de que el eje paradigmático de la metáfora se proyecta en el eje sintagmático de la metonimia para producir un modelo textual constante. Para De Man se trata de un "momento de ceguera" una *aporia* (del griego, "ausencia de paso o comunicación") que cancelaría la lectura crítica y que se basa en la oposición entre la figura o tropo (una máscara) y su denominación. Para la crítica denominada deconstructiva, es precisamente hacia tales momentos de duda por donde se orienta la lectura. Para De Man, Derrida, Hillis Miller y otros ocupantes de qué Lentricchia (1980) ha llamado "la casa crítica de mala fama" y Bloom (1994) "la escuela del resentimiento" (la Escuela Crítica de la Universidad de Yale), son estos espacios textuales o "tropiezos" de la estructura, lo que tiene verdadero interés.

El trabajo de Julia Kristeva, que emplea el concepto Platónico de *chora*, espacio innumerable e inestable que existe antes de la forma del Uno, presenta un claro eco deconstructivo, mientras que la "Tesis para la Historia de la Filosofía" de Walter Benjamin anticipa la preocupación postmoderna en su intento por rescatar una cierta concepción del "ahora" o "*Jetztzeit*", que ha sido olvidado a base de pensar en la historia en términos de progreso lineal. Existe también un paralelismo con los "momentos del ser" de Virginia Woolf, y las "epifanías" de Joyce, y con el análisis de las estructuras iterativas en las teorías del caos.

Volviendo a la retórica de discurso, para De Man, la frontera que separa todos los tropos es delgada, y todo lenguaje, incluso el discurso filosófico y científico, se encuentra cargado de retoricidad (De Man,1979:79), mediante la que cualquier concepción mimética del arte puede transformarse en una concepción genética, hegeliana. En vez de ser meras copias de un orden trascendental, explica De Man, la naturaleza y la humanidad pueden llegar a ser parte de un movimiento genético ordenado en una temporalidad prospectiva, una cadena de ser orientada hacia un fin teleológico (Ibid. 101).

La sistematización es precisamente lo que los Románticos rechazaron como producto artificial y mecánico del Utilitarismo Ilustrado, por eso contemplaron la alegoría como un producto falsificado de comprensión mecánica (Coleridge1971:468 citado en De Man), mientras que el símbolo era para ellos una luz especial, reflejo de lo trascendente (Coleridge citado en De Man,1979:212).

En el símbolo, la causa y el fin se unen, ya que la relación simbólica entre imagen y substancia es simultánea en el tiempo y en el espacio. En el símbolo, el tiempo es mera contingencia, una ilusión, mientras que en la alegoría se trata de una categoría constitutiva. Por esta razón, la deconstrucción iniciada por De Man, al igual que la de Derrida, busca desarticular la linealidad del proceso temporal mediante la creación de discontinuidades radicales. El proceso llega a ser parte de sí mismo, un acontecimiento colocado en un movimiento diacrónico sin ningún origen generativo, una reflexión circular donde significado y significante nunca se encuentran.

La prueba definitiva de que la concepción genética de Hegel se contradice es, para De Man, la imposibilidad de escribir una historia del Romanticismo (Ibid.103). Tanto el trabajo de De Man como el de Derrida ha consistido principalmente en la diseminación de textos para exponer sus ambigüedades y la falsedad de una concepción genética, haciendo imposible cualquier "consilience" o acuerdo entre la biología y el arte, según los deseos de Wilson (1999), y tendiendo hacia la dehumanización (Hayles,1990:270).

A causa de su estructura dinámica, De Man ha propuesto que a la alegoría siempre le corresponde revelar un decaimiento auténticamente temporal (De Man "Retórica de la Temporalidad":190). De esta naturaleza temporal de la alegoría se ocupa también Walter Benjamin en su tesis doctoral, *El origen del drama trágico alemán* (1928). Benjamin explica que mientras que el símbolo es idealizado, la imagen transfigurada, la alegoría confronta la "*facies hippocratica*", la máscara de la muerte de la historia, que aparece como un paisaje primordial petrificado (Walter Benjamin,1928:166).

Benjamin describe esta transformación como *Verklärung*, lo que sugiere que el objeto toma una cierta luz, como en un apoteosis religioso (Ibid), una visión muy cercana a la epifanía Joyceana como veremos en la Sección 11, pues presenta además la particularidad de que puede significar también la idealización de algo en el sentido negativo de deformación o falsificación (McCole,1993:36).

Tras la decadencia del símbolo y la muerte de la transcendencia, lo que permanece, explica Benjamin, es el modo de alegórico de representación, como paisaje petrificado, como ruina y como parálisis, como pesadilla de la que Joyce quería escapar. La obsesión por la muerte que aparece tanto en la época Barroca como en la moderna proviene del luto por la pérdida común de lo trascendente, explica Benjamin. Una pérdida que se manifiesta en cadáveres y fantasmas que se encuentran atrapados en un mundo de inmanencia (Weber,1983:494), continuamente buscando y regresando al lugar de la pérdida original, una búsqueda que, según apuntábamos antes, caracteriza el Modernismo.

Por esta razón la narrativa Modernista no es histórica, revelándose contra cualquier teleología, sino que es alegórica, repetitiva de una confusión potencial entre figura y referente, violando el principio aristotélico de identidad o no-contradicción, rompiendo la asimetría narrativa sustituyendo metafóricamente sensación y conocimiento, fracturando la distinción entre interior y exterior.

Ya habíamos mencionado que la conceptualización es un proceso verbal basado en la sustitución de un modo semiótico de referencia para un modelo substancial, significación por posesión, lo que Derrida ha llamado "logocentrismo" o metafísica de la presencia. Para De Man, al igual que Derrida, la metáfora no es únicamente un tropo, una forma retórica marginal, sino que revela la naturaleza ilusoria de toda realidad. No existe un lenguaje natural, ya que todo lenguaje es un artificio y comunica una opinión o doxa. El lenguaje es para la crítica deconstructiva una usurpación, una seducción, no existe verdad o episteme informativo, constativo o verificable (De Man,1979:129).

El lenguaje literario, en particular, es el campo de batalla entre lenguajes contradictorios, inconmensurables, que convierten el proceso interpretativo en interminable, en una lucha entre la narración como representación y la narración como mera temporalidad (De Man,1971:XXV). La comprensión hermenéutica, añade Derrida, siempre va con retraso, pues entender algo es siempre darse cuenta de algo que *ya* se sabía⁴. Una comprensión es sólo completa cuando llega a ser consciente de su propia situación temporal, y reconoce que el horizonte en el que se alcanzará el espacio es el tiempo mismo.

La narrativa Modernista de Woolf y Joyce llega a ser un ejemplo de este proceso (en Secciones 10 y 11 exploraremos las razones) al volver la ironía sobre el propio texto. Esta dimensión alegórica marca el comienzo de un estado mental poético que se origina en el proyecto existencial, que De Man denomina "visión" ("*insight*") (De Man,1971). El lenguaje es por tanto una dialéctica entre el sujeto y el objeto en que el sí mismo intenta esconderse de su propia temporalidad en un movimiento defensivo (De Man,1979:230).

6. La asimetría irónica de la narrativa.

Solo el artista capaz de concebir el mundo entero como apariencia es capaz de consolidarlo sin deseo: esto genera un sentimiento de liberación y de levedad que caracteriza al hombre exento de las construcciones de la verdad referencial. La lectura no coincide con el texto, sino que abre el círculo de la repetición al horizonte de las diferencias. (Paul De Man,1996:170)

⁴ La expresión "*always already*" (siempre ya) es una de las favoritas de Derrida, y la emplea en numerosos ensayos como, por ejemplo, "The Ends of Man" en *Margins of Philosophy*, 1982:121 & 124, en "The Flowers of Rhetoric" en "White Mythology" (Ibid.251), y en "Genesis and Structure" en *Writing and Difference*, 1981:165.

La ironía, dice De Man, es el tropo de los tropos (De Man,1996:233), “negatividad absoluta” (Kierkegaard, citado en De Man,1996:235). Arruina el sistema alegórico de tropos, su dialéctica y su reflexividad (De Man,1996:257).

La ironía representa la tentativa paradójica de construir por medio de la destrucción, revelando la ruina del absoluto hacia el que el trabajo progresa. Al igual que la alegoría y la metáfora, la ironía juega en el espacio entre significante y significado, entre el signo y la representación, entre la experiencia y el deseo, entre lo ideal y lo verdadero dentro de la compleja paradoja de la forma, una forma que no es ni homogénea ni orgánica, ni basada en la imitación de un objeto natural. Puede representar la distancia dentro del propio ser, su duplicidad, su negatividad de engaño fraudulento, su estructura dialéctica reflexiva.

Para De Man cualquier acto de juicio implica una circularidad, pues decir que A es igual a B presupone una diferencia, ya que A no es B, por tanto los juicios analíticos son siempre negativos, pero además decir que A es distinto de B presupone una similitud.

El lenguaje irónico ignora los aspectos sincrónicos de la percepción visual, la mimesis, que crea una falsa ilusión de presencia y significado fijo, favoreciendo en su lugar estructuras musicales, rítmicas, discontinuas y repetitivas, una temporalidad iterativa, una ceguera que captura el auténtico espíritu de la modernidad.

Según De Man, la moda aniquila todo lo pasado con la esperanza de poder alcanzar el ahora del presente, de esta forma se convierte en un cliché repetitivo, una lucha por destruir el pasado y la concepción genética, y que contiene inevitablemente las semillas de su propia destrucción. El parricidio de la Modernidad es una paradoja que anula la historia, una *aporía* en la que lo moderno se origina y se consume inmediatamente (De Man,1979:164-170). Es la interacción entre la temporalidad alegórica y la irónica lo que ha constituido la historia literaria (Ibid. 250).

7. La duración temporal como experiencia, memoria y anticipación.

Es memoria, pero no memoria personal exterior a lo que retiene, distinta de un pasado cuya conservación aseguraría; es una memoria inmanente al cambio, memoria que prolonga lo anterior en lo posterior, y que impide que sean instantes puros, que aparecen y desaparecen en un presente que renace sin cesar.

Bergson, H. *Durée et simultanéité* (1907:4-5). Trad. *Duración y simultaneidad*, in Altaya 1994:47-8

La Nueva Crítica nos ha mostrado como el tiempo, o mejor, la temporalidad, puede ser el resultado de una violación del contexto, es decir, que se origina en los tropos empleados en el texto narrativo, de los cuales la alegoría y la ironía son los principales ejemplos. Hemos visto

como los espacios, huecos o agujeros temporales, generados por estas figuras, pueden actuar como una fuente del placer poético, cuando tratamos de decodificar un texto.

Mencionábamos también que hay una asimetría fundamental en la percepción ya que podemos ver las cosas como espacialmente distantes de nosotros, pero sólo simultáneamente, es decir que la visión presenta las cosas espacialmente pero no temporalmente distintas. Para esta razón, nuestro sentido de la duración temporal, a diferencia de nuestro sentido de la extensión espacial, no viene dado únicamente por la experiencia, sino por una combinación de experiencia, memoria y anticipación. El problema ahora consiste en decidir si la memoria es una huella de un acontecimiento en un pasado 'verdadero' u objetivo, o si la memoria es una especie de narrativa, donde la recuperación del pasado da lugar a un tiempo subjetivo.

En la primera sección de nuestro proyecto, veíamos cómo la teoría moderna de metáfora intenta una síntesis entre la concepción objetiva y la subjetiva. La base para esta síntesis es nuestro sistema conceptual que surge de nuestra experiencia en un cierto ambiente físico y cultural, razón por la que el valor de la verdad puedan variar de individuo a individuo y de cultura a cultura.

Además, en la segunda sección vimos que el tiempo y la memoria tienen una base física real. Sin embargo, cuando la memoria se debilita, los acontecimientos recordados parecen perder su realidad. Este paso de los acontecimientos de la experiencia "real" en el pasado no es en sí mismo una ficción, pero llega a serlo en el momento en que reconstruimos estos acontecimientos. Las memorias de la experiencia pasada "real" siempre serán diferentes de cualquier idea que podamos adquirir acerca de las cosas que nunca hemos experimentado a través de los sentidos.

La mayor parte de la acción en la narrativa Modernista se convierte en un pasivo ver, oír, pensar, imaginar donde la identidad psicológica del narrador es reducida a un estado muy básico de conocimiento por el que el mundo es percibido y recordado. El propósito de esta técnica es hacer sentir al lector, las mismas emociones que éste lee acerca del personaje, pero esta situación crea también la sensación de una mera colección de momentos, de estados de conocimiento. La identidad del narrador fluctúa entre las identidades de sus personajes, en el efecto espejo producido por los monólogos interiores y el fluir de las consciencias. Se trata de una actitud pasiva en la que narrador y personajes contemplan, meditan y sueñan la realidad. Llega un momento en que la naturaleza de las memorias conscientes y de los sueños inconscientes llega a ser idéntica. Las cosas, los objetos, parecen retener recuerdos del pasado y se convierten en fetiches, adquiriendo un significado especial, como la piedra y la patata en el bolsillo de Bloom, al bastón de Stephen, la casa de la novela de Woolf, *Al Faro*, el bizcocho de la

novela de Proust... En la Sección 11 veremos como en su narrativa, Joyce tiende a asociar la memoria, no con percepciones visuales, sino con la experiencia de sinestesia, quedando los sonidos asociados a aspectos mnemotécnicos.

La memoria se usa para crear discontinuidades temporales, períodos de tiempo negativo y muerto. En muchas narrativas Modernistas, el flujo de unidireccional de la duración temporal es desplazado por un yuxtaposición compleja de momentos reversibles que revelan la naturaleza de una experiencia temporal discontinua y polirítmica. En la obra de Woolf, al igual que en el de Proust, el novelista mira hacia el pasado con la esperanza de encontrar una conexión, un punto de fijación entre el sí mismo y el mundo. Así el acto de la memoria que devuelve el pasado se encuentra realmente vinculado al momento presente y orientado hacia el futuro, constituyendo una continuidad temporal, un acto deliberado que establece una relación de la continuidad y el acceso a lo que es atemporal o trascendente. La narrativa de Joyce es, por el contrario, mucho más fragmentaria y puede ser fácilmente deconstruída, a pesar de que el propósito de Joyce, fuese conseguir la inmortalidad como autor.

Pero, hemos mencionado antes, que existe una transgresión temporal acentuada por el uso frecuente del presente atemporal, que crea la sensación de que los acontecimientos narrativos no sólo concurren en un presente eterno y indiferente, sino que tienen lugar en un espacio igualmente ilimitado, abierto. Mediante el cambio constante de voces narrativas, una estructura fragmentada y un estilo marcadamente poético, Woolf y Joyce recrean un mundo fluido y cambiante. La técnica del *fluir* de la consciencia cruza hacia delante y hacia atrás en el tiempo, dejando caer referencias que son recogidas más tarde, mediante lo que parece un acto de memoria, aunque el lector llega a no saber lo que es realidad y lo que es ilusión, no distingue entre el recuerdo mnemotécnico y la imagen inventada. Esta transición entre sueño y realidad queda sugerida también por la calidad extraña de las imágenes empleadas, el cambio entre lo animado y lo inanimado, la personificación de objetos, como la descripción de la casa vacía en *Al Faro* y también en *Las Olas*, y la descripción surrealista del episodio de Circe en el *Ulises*.

Mientras que la narrativa de Woolf se disuelve, quebrándose la frontera entre las oraciones y resurgiendo reintegrada como en una larga nota musical, Joyce emplea la ironía y las palabras discordes para fracturar una narrativa yuxtapuesta donde aumenta la distancia entre significante y significado, y los agujeros temporales hacen que el lector se pierda, al igual que Bloom, en el laberinto del texto y en el *ricorso* iterativo de caídas y resurrecciones del personaje de *Finnegans Wake*.

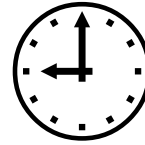
Obras citadas.

- Auerbach, Erich (1953) *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Trad. Williard R. Trask. Princeton, New York: Princeton University Press.
- Ayer, A. (1971) *Russell and Moore. The Analytical Heritage*.
- Bakhtin, Mikhail (1967) "From the Prehistory of Novelistic Discourse" in *The Dialogic Imagination* (1981), reproduced in David Lodge (ed.) *Modern Criticism and Theory*. London. Longman 1988.pp. 125-156.
- (1981) *The Dialogic Imagination*. Trad. M. Holquist y C. Emerson. Austin: University of Texas Press, 1987 (1st ed. Repr.)
- (1986) *Speech Genres and Other Late Essays*. Trad. by Vern W. McGee. Austin Texas: University of Texas Press.
- (1993) *Toward a Philosophy of the Act*. Trad. & notes by Vadim Lianpov, edited by M. Holquist. Austin Texas: University of Texas Press.
- Barthes, Roland (1970) *S/Z: An Essay*. Trad. Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1974 México: Siglo Veintiuno, 1987
- (1970) *Mythologies*. Paris : Éditions du Seuil, D.L.
- (1977) "The Death of the Author." In *Image, Music, Text*, 142-48. Trad. Stephen Heath. Glasgow: Fontana/Collins.
- (1990) *The pleasure of the text*. trad. Richard Miller Oxford : Basil Blackwell, 1990
- (1999) *El grado cero de la escritura: seguido de Nuevos ensayos críticos*; traducción de Nicolás Rosa Mexico: Siglo XXI.
- (1986) *The Rustle of Language*. Trad. Richard Howard. New York: Hill & Wang.
- El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura* Barcelona: Paidós, 1987.
- Benjamin, Walter (1940) *Gesammelte Schriften*, vol II, 1. *Tesis de Filosofía de la Historia*. Trad. Luis Martínez de Velasco. Introd. Ana Luca. 1977(1), 1980(2) Barcelona: Paidós Iberica. Altaya 1994.
- (1963) *Ursprung des deutschen Trauerpiels*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972. *El origen del drama barroco alemán*. trad. de J. Muñoz Millanes. Altea, Taurus, Alfaguara, S.S. 1990.
- (1969) *Illuminations*. Ed. Hannah Arendt. Trad. Harry Zohn. New York: Schocken.
- (1977) *The Origin of German Tragic Drama*. Verso.
- Benjamin, Andrew & Osborne, Peter (1994) *Walter Benjamin's Philosophy: Destruction and Experience*. London. Routledge.
- Bernardez, Enrique (1995) *Teoría y epistemología del texto*. Madrid: Cátedra.
- Bradbury, Malcom & James McFarlane (eds.) (1976) *Modernism: A Guide to European Literature, 1890-1930*. London: Penguin.
- Brook-Rose, Christine (1981) *A Rhetoric of the Unreal*. Cambridge University Press.
- Butterfield, Jeremy (eds.) (1999) *The Arguments of Time*. British Academy. Oxford U. Press.
- Coleridge, Samuel Taylor (1979). "On Poesy and Art," *Biographia Literaria*, vol II, ed. J. Shawcross, Oxford. *Biographia Literaria*, ed. James Engell and W. Jackson Bate. Princeton, N.J. Princeton Univ. Press, 1983
- (1936) *Miscellaneous Criticism*. ed. T.M. Raysor, London.
- Collier, P & Davies, J. (1990) *Modernism and the European Unconscious*. Cambridge: Polity Press.
- Derrida, Jacques (1976) *L'écriture et la différence*. Trad. Alan Bass. *Writing and Difference*. London & Henley: Routledge & Kegan Paul. University of Chicago Press, 1981.
- "Genesis and Structure" in *Writing and Difference*....
- "Freud and the Scene of Writing" in *Writing and Difference*....
- (1992) *Acts of Literature*. Derek Attridge (ed.) New York & London: Routledge.
- "An Interview with Jacques Derrida" in *Acts of Literature*...

- De Man, Paul (1971) *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. (1971) Oxford University Press. *Visión y Ceguera: Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*. Editorial de la Universidad de Puerto Rico. Intro. H. Rodríguez-Vecchini y J. Lezra. 1991
- (1979) *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven: Yale University Press. *Alegorías de la Lectura*. Trad. Enrique Lynch. Palabra Crítica. De. Lumen 1990.
- "Rhetoric and Temporality" in *Allegories of Reading*. Yale University Press.
- "Epistemology of Metaphor" in "Special Issue on Metaphor", *Critical Inquiry* 5:1 (fall 1978) pp.13-20 and in *On Metaphor*, ed. Sheldon Sacks, Chicago: University of Chicago Press, 1979. p.24.
- (1996) *Aesthetic Ideology*. Minneapolis: University of Minnesota. *La Ideología estética*. Intro. Andrzej Warminski. Trad. Manuel Asensi y Mabel Richart. Madrid: Cátedra. 1998.
- Dilthey, Wilhelm (1883) *Die Typen der Weltanschauung und ihre Ausbildung in den metaphysischen Systemen und zur Weltanschauungslehre*. Trad. Introd. Julian Marías. *Teoría de las concepciones del mundo*. Alianza 1988. Altaya 1994.
- Eco, Umberto (1979) *The Role of the Reader*. Bloomington: Indiana University Press.
- (1989) *The Open Work*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- (1994) *Six Walks in the Fictional Woods*. Cambridge, Mass Harvard U. Press.
- Freud, Sigmund *An Outline of Psycho-Analysis*. New York 1968. London 1969. Standard Ed. 23 p.141. *Textos fundamentales del psicoanálisis*. Madrid: Alianza, 1981, pp.627-9.
- Freedman, Ralph (1980) *Virginia Woolf: Revaluation & Continuity*. University of California Press.
- (1963) *The Lyrical Novel: Studies in Hermann Hesse, André Gide and Virginia Woolf*. Princeton: Princeton University Press.
- Friedman, Maurice (1964) *The Worlds of Existentialism*. N.Y.: Random House.
- (1967) *To Deny Our Nothingness*. N.Y.: Delacorte.
- (1972) *Touchstones of Reality*. N.Y.: Dutton.
- (1974) *The Hidden Human Image*. N.Y.: Delta.
- Fry, Roger (1920) *Vision and Design*. London: Chatto & Windus.
- Gardner, Howard (1993) *Creating Minds: An Anatomy of Creativity Seen Through the Lives of Freud, Einstein, Picasso, Stravinsky, Eliot, Graham and Gandhi*. New York: Basic Books.
- Gibb, Raymond (1994) *The Poetics of the Mind. Figurative Thought, Language and Understanding*. Cambridge: C.U.P.
- Greenblatt, Stephen J. (ed.) (1981) *Allegory and Representation, Selected Papers from the English Institute, 1979-1980*. Baltimore: John Hopkins Univ. Press, pp. 1-25
- Halász, László (ed.) (1987) *Literary Discourse. Aspects of Cognitive and Social Psychological Approaches. Research in Text Theory, vol 11*. Berlin 6 New York: Walter de Gruyter.
- Hawkes, Terence (1977) *Structuralism and Semiotics*, Berkeley: UCLA Press.
- Hegel, G.W.F. (1977) *Phenomenology of Spirit*, trad. A.V. Miller, Oxford: Oxford U. Press.
- Vorlesungen über die philosophie der Geschichte*. Trad. José Gaos. Madrid: Alianza Editorial, 1980-89. Barcelona: Altaya, 1994.
- (1954) "Lectures on Aesthetics", *The Philosophy of Hegel*, ed. by Carl J. Friedrich. New York: Random House, The Modern Library Series.
- Herder, Johan Gottfried von, *Ideas para una filosofía de la historia de la humanidad*. Trad. J. Rovira Armengol. Buenos Aires: Losade, 1958.
- Horwich, Paul (1987) *Asymmetries in time: Problems in the Philosophy of Science*. Massachusetts Institute of Technology.
- Hume, David. *Enquiry concerning the human Understanding*. Trad. Jaime de Salas Ortueta. Madrid: Alianza Editorial, 1980-92. Barcelona: Altaya, 1994
- Husserl, Edmund (1962) *Ideas: General Introduction to Pure Phenomenology*. N.Y. Collier.

- Hynes, Samuel (1961) "The Epistemology of *The Good Soldier*" in *Sewanee Review* 69.2 (Spring 1961): 225-35. Reprinted in the Norton Critical Edition of *The Good Soldier*, New York & London, 1998.
- Ingpen, Roger & W.E. Peck (eds.) (1926-30) *The Complete Works of Percy Bysshe Shelley*. London: Ernest Benn, VII. p. 137.
- Kant, Immanuel (1797) *Metaphysik der Sitten* Trad. Adela Cortina Orts. Editorial Tecnos, 1989. Barcelona: Altaya, 1993
- Kierkegaard, Sören (1968) *The Concept of Irony*, trad. Lee M. Capel, Bloomington, Indiana University Press.
- Kristeva, Julia (1989) *Language, the Unknown*. Trad. Anne M. Menke. London: Harvester Wheatsheaf. *El lenguaje, ese desconocido*. Trad. M. Antoranz. Madrid: Fundamentos, 1987.
- Lakoff, George & Johnson Mark (1980) *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lawrence, D. H *The Symbolic Meaning*. London: Centaur Press, 1962.
- Lentricchia, Frank (1980) *After the New Criticism*. London: The Athlone Press.
- Lévi-Strauss, Claude (1958) *Anthropologie structurale*. París: Librairie Plon, 1958, 1974. Trad. Eliseo Verón. Ediciones Paidós. Barcelona: Altaya, 1994.
- Levenson, Michael (1991) *Modernism and the Fate of Individuality: Character and Novelistic Form from Conrad to Woolf*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lukacs, Georg (1916) *The Theory of the Novel: A historico-philosophical essay on the epic forms of great literature*. Trad. Anna Bostock. Cambridge: MIT Press, 1971.
- McCole, John (1993) *Walter Benjamin and the Antinomies of Tradition*. Ítaca. Cornell University Press. p.36.
- Mitchell, W.J. (ed.) (1981) *On Narrative*. Chicago University Press.
- Moore, Madeline (1980) "Nature and Community: A Study of Cyclical Reality in the Waves" in Freedman (ed.) *Virginia Woolf: Revaluation and Continuity*. California University Press.
- Mullan, John (1981) *Kierkegaard's Philosophy*. N.Y.: New Amer. Lib.
- Murdoch, Iris (1992) *Metaphysics as a Guide to Morals*. New York: Penguin.
- Needleman, Jacob (1982) *The Heart of Philosophy*. New York: Alfred A. Knopf.
- Nietzsche, F. *The Will to Power*, trad. by Walter Kaoufmann & R.J. Hollingdale. New York: Random House, 1967. *Entorno a la voluntad de poder*. Barcelona: Península, 1973.
- (1872) *The Birth of Tragedy*. Trad. W. Kauffman & R.J. Hollingdale. New York: Random House, 1967. *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*; introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual Madrid : Alianza Editorial, 2000
- (1873-76) *Untimely Meditations*. Trad. R.J. Hollingdale. Introd. J.P. Stern. Cambridge: C.U.P. 1983.
- (1874) "On the uses and disadvantages of history for life" in *Untimely Meditations*. Trad. R.J. Hollingdale. Introd. J.P. Stern. Cambridge: C.U.P. 1983, pp. 57-124. "Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida". Trad. Germán Cano. Madrid: Biblioteca Nueva D.L. 1999.
- (1883-84) *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial 1972-92. Barcelona: Altaya, 1993.
- (1887 & 1908) *On the Genealogy of Morals & Ecce Homo*. Trad. W. Kauffman & R.J. Hollingdale. New York: Random House, 1967. . *La genealogía de la moral*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1993. *Ecce Homo. cómo se llega a ser lo que se es*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1987.
- Proust, Marcel (1913) *Un amor de Swam*. Trad. Introd. Carlos Pujol. Barcelona: Planeta, 1992.
- Russell, Bertrand (1903) *Principia Matemática*. Buenos Aires: Espasa, 1948.
- (1919) *Mysticism and Logic*. London: Longmans Green
- (1946) *A History of Western Philosophy*. London: Counterpoint, 1979.
- (1966) *Philosophical Essays*. London: George Allen & Unwin Ltd.

- Scholes, Robert (1982) *Semiotics & Interpretation*. New Haven. Yale University Press.
- Schopenhauer, Arthur (1819) *The World as Will and Representation in Obras Completas*. Trad. Eduardo Ovejero. Madrid: Aguilar, 1966.
- (1836) *Über die Wille in der Natur*. Trad. Miguel de Unamuno. *Sobre la voluntad en la naturaleza*. Madrid: Alianza, 1970...1987. Altaya, 1994.
- Schorer, Mark (1948) "The Good Novelist in *The Good Soldier*" in *Princeton University Library Chronicle*, 9. Reproduced in the Norton Critical Edition of *The Good Soldier*, New York & London, 1998.
- Wallace, William (1975). *Hegel's Logic*. Oxford: Oxford University Press. pp. 79-82
- Watt, Ian (1959) *The Rise of the Novel*. Berkeley and Los Angeles: U. of California Press.
- Weber, Samuel (1991). "Genealogy of Modernity: History, Myth and Allegory in Benjamin's *Origin of the German Mourning Play*. MLN, no 106, 1991.p. 494.
- Webb, Timothy(1983)"Planetary Music" in *Joyce and the Romantic Example*. Routledge & Kegan Paul.
- Wittgenstein, Ludwic (1922) *Tractatus Logico-Philosophicus*. Trad. Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera. London: Routledge & Kegan Paul. Madrid: Alianza 1973(1), 1993(12). Barcelona: Altaya 1994.
- (1953) *Philosophical Investigations*. New York: Mac Millan



Un viaje en el tiempo narrativo.

La desafortunada imagen del camino, a la que la mente humana se ha acostumbrado (la vida como una especie de viaje) es una ilusión estúpida. No vamos a ninguna parte. Estamos sentados en casa. El otro mundo nos rodea siempre y no se encuentra al final de ningún peregrinaje.
Vladimir Nabokov, 1937-8:322.

1. La metáfora del viaje en narrativa.
2. El viaje en la ficción escrita en lengua inglesa.
3. El papel del tiempo en la novela.
4. El viaje Romántico de búsqueda.
5. El viaje de regreso.
6. Búsquedas modernas. El laberinto.

El concepto de tiempo ha estado siempre presente en literatura, bien como tema o como parte estructural, pues como hemos visto, se trata de uno de esos conceptos básicos que sirven para configurar y ordenar nuestras representaciones o narrativas del mundo. No es sorprendente entonces, que el tema moderno de la pérdida de significado suponga también un nuevo esquema temporal.

La narrativa ha funcionado siempre un poco como las leyendas o los mitos, confirmando la verdad de las cosas, por lo que la convención del tiempo histórico, neutral y homogéneo ha constituido la metanarrativa dominante del pensamiento occidental. Sin embargo, en el Siglo XX surgen cada vez más narrativas que presentan un retrato distinto del tiempo histórico.

Una narrativa revela el paso de una temporalidad instantánea, de una sucesión de acontecimientos independientes que se constituyen en historia mediante una cohesión temporal que une las distintas partes. Según el análisis de Genette, que analizamos en la Sección 7, el tiempo narrativo y el tiempo narrado de la novela tradicional eran iguales, localizándose entonces el paso del tiempo en el contenido mimético de la narrativa, es decir, empleando la metáfora del viaje. Pero, ya hemos mencionado que en la novela moderna el tiempo narrado se alarga tanto que rompe el esquema mimético convirtiendo la narración en *diégesis*.

En esta sección queremos articular dos posibles lecturas a la cuestión del tiempo en narrativa. Debería resultar evidente que ambas son representaciones de dos maneras distintas de experimentar el tiempo. En la primera lectura los humanos somos seres especiales, parte integral de

un plan divino cuyo significado es aún desconocido por nosotros, pero que se nos ha insinuado de varias formas y en particular en un texto o narrativa del mundo, especial y sagrado. Esta lectura busca una verdad universal y duradera, y una jerarquía de valores que nos ayuden a definir nuestra meta en la vida y prepararnos para la vida después de la vida, por lo que la representación más clara es la metáfora del viaje.

En la segunda lectura, por el contrario, los humanos somos el resultado del tiempo y de la casualidad. Los individuos llegamos a "ser" como resultado de nuestras elecciones subjetivas y de nuestras pasiones, deseos y experiencias del mundo. En esta lectura la vida no es ninguna meta sino una colección de momentos, y la muerte no es una puerta sino una pared, el destino ineludible y compartido de toda persona.

1. La metáfora del viaje en narrativa.

La diosa de la Verdad que guía a Parménides en su poema, (Reinhardt, *Parmenides und die Geschichte der griechischen Philosophie* (1916)) le coloca ante dos caminos, el de descubrir y el de ocultar; ello no significa otra cosa sino que el 'ser ahí' es en cada caso ya en la verdad y la falsedad. El camino del descubrir sólo se gana en el discernir ambos y decidirse por uno. Martin Heidegger, *Ser y Tiempo*, 243.

El viaje es una herramienta poderosa en la construcción de toda ficción porque ofrece un esquema estructural sencillo y a la vez flexible. Las historias de viajes han existido siempre en todas las culturas (Scholes y Kellogg, 1966:73-77) y suponen una fórmula inagotable (Frye, 1957:57).

En la Sección 3 vimos como la metáfora del viaje aparece en la mayoría de las teologías. El mito de la expulsión de Adán y Eva del paraíso es la historia de un viaje, donde la idea teológica, la caída del hombre y la pérdida de la gracia divina, aparece en términos de un movimiento espacial. Los cambios de lugar y el movimiento en la Biblia, contribuyen a formar la historia de la humanidad. La concepción Judía y posteriormente la Cristiana, constituyen el fundamento de la metafísica occidental, establecida sobre una base nómada.

El modelo del viaje, se encuentra también en otras culturas antiguas, como la Griega. En la *Odisea*, el viaje es un recurso fácil para transmitir otro tipo de experiencias, al margen de las meramente espaciales. El descenso del héroe a los infiernos, simbolizando una experiencia espiritual, es otro de los motivos frecuentes, fórmula empleada por Dante en su *Divina Comedia*, por Conrad en *El corazón de las tinieblas*, o por O'Neill en *Largo viaje hacia la noche*. El viaje se emplea, por tanto para expresar el paso del tiempo o la penetración en niveles distintos de conocimiento. Simboliza el esfuerzo de la humanidad por dirigirse a una meta moral o intelectual, o incluso la búsqueda de significado.

Existen, sin embargo, narrativas de viaje en las que lo que interesa es el proceso interminable de viajar, sin importar la meta o destino final. Esto ocurre con algunos autores como Walt Whitman, para quien el viaje significa progreso y posibilidad.

La asociación del oeste (la puesta del sol) con la muerte es una importante fuente de ambigüedad direccional. En la literatura Americana, el viaje al oeste puede simbolizar la búsqueda y el progreso, mientras que otras culturas pueden sentirse orientadas hacia el norte o el sur como ocurre con algunas culturas de Semíticas. En las narrativas de Walter Scott, se produce también una orientación norte-sur, y los viajes del héroe o heroína en la búsqueda de su identidad, son siempre desde o hacia Escocia.

En la Sección 1, hemos visto que el concepto de tiempo se traduce en metáforas espaciales. Veámos como en la relación objetiva que tenemos con el mundo, nosotros, como sujetos, asumimos instintivamente que somos puntos fijos, por lo que tiempo discurre, fluye, en relación con nosotros. Vimos también que la otra variante de la metáfora, asumía que nosotros nos movíamos mientras el tiempo estaba fijo, aunque esta percepción relativista requería un nivel más alto de abstracción conceptual, por lo que no era frecuente. Las experiencias de estiramiento y contracción del tiempo, equivocadamente denominadas "subjetivas" hacen posible la percepción del tiempo en varias dimensiones a la vez, facilitando los "viajes internos" o procesos de introspección.

En las siguientes líneas trataremos de identificar algunos modelos básicos que la metáfora del viaje haya podido tomar en la historia de la literatura escrita en lengua inglesa.

2. El viaje en la ficción escrita en lengua inglesa.

El hombre debe aprender a buscar lo permanente en lo mutable y cambiante.
Emerson

El establecimiento de la Cristiandad a través de los territorios que formaron el Imperio Romano significó que el enfoque de la vida, desarrollado por los Padres de la Iglesia, se extendió por toda Europa. En el Oeste, la fusión de Cristianismo y filosofía Clásica formó la base del hábito medieval de interpretar la vida simbólicamente. San Agustín reconcilió también el pensamiento Platónico y el Cristiano. La naturaleza llegó a ser una revelación simbólica de la verdad espiritual.

La iglesia no sólo estableció el propósito de la literatura sino que también lo preservó. El establecimiento de los monasterios en los Siglos VI y VII supuso la posibilidad de tener la literatura clásica disponible en el Oeste, incluso cuando Europa era invadida por los Godos, los Vándalos, los Francos, y, posteriormente, los Nórdicos.

El tiempo en la Antigua Tradición Épica Inglesa se presenta como destino, un orden sólido en el que los acontecimientos se dirigen inevitablemente hacia sus consecuencias correspondientes. El destino ayuda a mantener bajo control la incertidumbre diaria. La historia individual sólo tiene valor como arquetipo social, y la muerte del héroe dignifica y da significado a su vida y a la de su clan. *Beowulf* muere a causa del fracaso de una acción coordinada. Es el trabajo en equipo, el valor cristiano de la solidaridad, su principal arma en la lucha contra la obscuridad, el mal. El tiempo narrativo no parece ser pertinente, dando la impresión de que la audiencia conoce ya la historia de sobra. El orden temporal es, por tanto, más temático que cronológico o secuencial, pues los acontecimientos se narran tanto de forma sincrónica como de forma diacrónica. Hay numerosas alusiones, como si las acciones hubieran acontecido ya, hay también anticipaciones constantes, comparaciones, *flashbacks*, etc. La sensación que produce este extraño modo de narración es la de un proceso en el que todo se encuentra relacionado entre sí. Todos los acontecimientos forman parte de un modelo más grande cuya estructura es circular, en el cual se encuentra empotrada la narrativa lineal del viaje.

Muchos otros poemas de la tradición Anglosajona se estructuran también como viajes, entre ellos *The Wanderer* y *The Seafarer*. Después que la Conquista de Norman en 1066 los Anglosajones se encuentran en una posición de inferioridad, que finalmente mata su cultura y literatura. La nueva literatura ya no tiene un fin práctico, el defender un cierto sistema de supervivencia, sino que se trata de una literatura de entretenimiento. La épica desaparece y una nueva literatura cortesana y femenina (la lírica y el romance) invade el mundo de los hombres.

Sir Gawayn and the Green Knight es un poema que combina la ética heroica con la celebración de la vida civilizada, un equilibrio entre contrastes, el mundo pagano y el cristiano. La Resurrección Cristiana se relaciona con los antiguos mitos precristianos de fertilidad para restaurar la fecundidad, la posibilidad y la salvación mediante el sacrificio del rey o del caballero (Weston, 1920). El viaje del héroe es una purificación interna. A través del viaje y de las pruebas que encuentra a lo largo de su camino, el héroe descubre sus debilidades, se arrepiente y es readmitido en la sociedad. Al igual que en el esquema de *Beowulf*, el modelo lineal se encuentra imbuido en un modelo circular más grande, dado por la noción Cristiana del arrepentimiento y la Resurrección, psicológicamente más deseable, según ha apuntado Mircea Eliade (1949).

Los poemas de Ciclo Artúrico, escritos entre los Siglos XII y XV, son también narrativas de viajes donde los elementos de la purificación del héroe se encuentran ritualizados en la búsqueda del Grial. El espacio, en estas alegorías medievales, se entiende no como un lugar físico sino como un entorno moral (Muscatine, 1953:115-22 citado en Stout, 1983:16).

Durante el turbulento Siglo XIV, Inglaterra sufrió un largo periodo bélico (La Guerra de los Cien Años), la Peste Negra y la rebelión de los campesinos en 1381. La cada vez más numerosa clase media comenzaba a infiltrarse entre la aristocracia. Por entonces, Chaucer nos presenta una colección de cuentos enmarcados en una peregrinación ficticia a Canterbury. Cada cuento, la historia lineal de una persona, tiene un interés momentáneo que hace que parezca una comunicación directa con el lector, dando la sensación de acontecer en el presente. Las voces de los peregrinos se encuentran estrechamente enlazadas entre sí, pero también con la del narrador principal a través del prólogo. La perspectiva plural de los cuentos individuales, justificada además por la distancia irónica inyectada por el autor, se encuentra, sin embargo, anillada dentro de una unidad armónica y global de la creación divina. El tiempo lineal y finito del hombre forma parte, una vez más, del tiempo cósmico y universal de Dios.

La escena Tudor, tras la Guerra de los Treinta Años entre las casas York y Lancaster, es un período de relativa tranquilidad, con una autoridad central fuerte, y una estructura estrictamente ordenada por Dios, reflejada, por ejemplo en las órbitas planetarias fijas de su cosmología. La rebelión contra el monarca, representante supremo de Dios, suponía mucho más que una mera rebelión política.

Hay pocos ejemplos de narrativas de viaje en Inglaterra durante este período, una época en la que florecieron la poesía y el drama. Sin embargo, la historia Americana comienza a formarse en torno a esta metáfora: los viajes de la exploración y la colonización, los viajes de los peregrinos Puritanos, considerados como un escape visionario de la opresión religiosa, etc. Los primeros son principalmente descripciones geográficas y espaciales de la nueva tierra y de sus gentes. Los "viajes de escape" celebran la liberación del héroe o heroína, que ha luchado y vencido obstáculos (elementos naturales como montañas, ríos etc.) que tienen un significado alegórico. Estos obstáculos son a veces teofanías o manifestaciones de Dios (Mircea Eliade, 1949), dificultades espirituales que los pioneros deben sufrir antes alcanzar la tierra prometida. Uno de los ejemplos más claros es *Pilgrim's Progress*.

Otras narrativas de viaje toman la forma del establecimiento de un nuevo hogar, la construcción de la casa, la familia, el embarazo y el primer nacimiento, etc. Este énfasis en el desarrollo del orden social es otro elemento que define las narrativas Americanas donde la meta principal es el establecimiento de una sociedad mejor (Stout, 1983.29-46). El motivo o propósito es crucial para evaluar la experiencia de migración.

3. El tiempo y la novela.

La novela debe su origen, en parte, a la concepción de Locke de que la verdad sólo puede ser descubierta a través de los sentidos. Lo novedoso de la nueva clase de experiencia mimética presentada por el realismo, no reside en la clase de vida que presenta, en el hecho de que Moll Flanders sea una ladrona, o Pamela una hipócrita, o Tom Jones un fornicador, sino en la manera que lo presenta.

El cambio literario que trajo consigo el género novelístico, era un verdadero desafío, pues suponía el rechazo de lo universal y el énfasis en lo particular, en lo individual. Los artistas como Rembrandt y los escritores como Henry Fielding, Daniel Defoe y Tobias Smollett, Samuel Richardson y Laurence Sterne, comenzaron a dar la importancia a aspectos tales como la caracterización y la presentación del contexto.

Locke había definido la identidad personal como una función del conocimiento y de la duración temporal. El individuo estaba en contacto con su propia identidad mediante la memoria de sus acciones pasadas. Esta ubicación de la fuente de la identidad personal en el repertorio de la memoria fue continuada por Hume, y llegó a ser la característica principal de la novela. Como hemos visto, novelistas contemporáneos como Woolf, Joyce, Proust, Nabokov... han convertido su narrativa en la exploración de la personalidad, definida por una penetración del pasado en el conocimiento presente del ser.

El tiempo es, por tanto, una categoría constitutiva y esencial de la novela. El argumento de la novela se distingue de la mayoría de las ficciones previas por el empleo de la experiencia pasada como la causa de la acción presente: una conexión causal que opera en el tiempo, reemplazando la dependencia de narrativas anteriores en casualidades y coincidencias, lo que además, tiende a dar a la novela una estructura mucho más cohesiva.

Aún más importante, quizás, es el efecto sobre la caracterización de la insistencia de la novela en el proceso temporal. El ejemplo más obvio y extremo es la novela de "fluir de la consciencia", que presenta el efecto directo de lo que ocurre en la mente individual bajo el impacto del flujo temporal.

Como Ian Watt (1959) ha indicado, Defoe es el primer autor cuya ficción nos presenta un retrato de la vida individual en su perspectiva más amplia, es decir, como proceso histórico. Esta impresión se dibuja con más fuerza en la novela de Richardson, que cuida de localizar todos los acontecimientos de su narrativa en un esquema detallado de tiempo, mediante el uso de la forma

epistolar. Fielding introdujo también el almanaque en *Tom Jones*, y Defoe emplea el viaje para dar estructura tanto a su *Moll Flanders* como a su *Robinson Crusoe*.

Por otra parte, mientras el narrador omnisciente de las novelas decimonónicas reconcilia lo individual y privado en un tiempo histórico, o tiempo de nadie, la novela moderna prefiere tejer el tiempo y el conocimiento en las dimensiones del lenguaje, y comprometer al lector en una construcción textual abierta y cambiante.

4. El viaje Romántico de búsqueda.

Es necesario afirmar proposiciones y hablar para tener ideas universales; porque tan pronto como la imaginación se detiene, la mente sólo puede proceder por medio del discurso.
Bernard Gagnebin y Marcel Raymond "Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité", *Oeuvres complètes*. París: Gallimard. Bibliothèque de la Pléiade. 1964. vol3. Cited in De Man, 1979:171

La época Romántica, era de grandes revoluciones técnicas, políticas y sociales, de industrialización, urbanización masiva, de desplome económico, de especialización progresiva en el trabajo, de alternancias en el poder económico y político, de dislocaciones en las estructuras de clases, de ideologías múltiples, etc., inspiró en la mente europea la creencia de que el cambio es históricamente inevitable y el orden constante antinatural, y la saturó de ideas modernas de democracia, nacionalismo, e igualdad, al menos de oportunidad.

La literatura se vio implicada en la revolución Romántica de muchas maneras. Era el campo de batalla para la definición de las clases que la producían y la consumían, principalmente la clase media profesional.

Pero además de esta reacción a la situación externa, el Romanticismo fue también una revolución interna, un cambio radical de actitud hacia el valor de la experiencia íntima humana. Los Románticos reaccionaron, en particular, contra el rechazo ilustrado de lo individual, de la imaginación y de la naturaleza. Creían que el ser humano era algo más que un ser social, que consideraban artificial, y buscaban la individualidad humana reflejada en la naturaleza. Persegúan también un concepto de verdad más libre, basado en la imaginación y la experiencia.

Las narrativas de viaje de este período toman la forma de una búsqueda de identidad y de provisión social ejemplificada, por ejemplo, en las novelas de Walter Scott o de Fenimore Cooper. Las narrativas Americanas son particularmente vulnerables a la cuestión del orden y la ley, por lo que resulta esencial justificar cualquier acción que amenace el orden social o, como en el caso de Cooper, la comunión entre el hombre y la naturaleza.

Entre los poetas, Blake (1757-1830) presenta un panorama complejo y subversivo de problemas sociales - crueldad, sexualidad amoral, injusticia social... En *Canciones de Inocencia*

y *Canciones de Experiencia*, Blake describe dos estados diferentes del alma que son ambos parte de un ciclo que concibe de la manera siguiente: unidad primal > fragmentación: la inocencia (el niño); experiencia (el padre) > unidad organizada: la inocencia más alta (Cristo). El panorama dialéctico que Blake presenta, muestra que sin contrarios no hay progresión, y que la visión verdadera no puede llegarle al inocente, a menos que haya sufrido ciertas experiencias dolorosas pero purificadoras. El mundo visto después de la experiencia (*Canciones de Experiencia*), es el producto de una deformación empírica sistemática, una desilusión, un estado caído del alma, un purgatorio que debemos atravesar en la ruta al reino celestial de la inocencia más alta, situada en el futuro. La *Oda al Viento del Oeste* de Shelley y la *Oda a la Urna Griega* de Keats, exploran también la regeneración espiritual.

Analícemos ahora al héroe Romántico, insatisfecho con su sociedad, caracterizado por su aislamiento o enajenación del resto de los mortales comunes (Childe Harold Canto 1:100-103), una distancia que esta determinada por su superioridad (Ibid. Canto 1:103-108; Canto 3:1050-1053), que determina su búsqueda constante para la intensidad extrema, (Ibid. Canto 1, 2), sea placer o dolor (Ibid. Canto 1, 53). Este descontento explica la necesidad Romántica para escapar a una realidad creada por su imaginación (Ibid. Canto 1, 6), y explica también su estado permanentemente depresivo, inconstante, aislado. Un vagabundo en el exilio, caracterizado por su conducta antisocial y obsesionado por descubrir su propio ser.

El viaje, para el Romántico, es un viaje de aspiración, su meta la búsqueda de identidad psicológica (Bloom citado en Scholes & Kellogg, 1966:237). Se trata de un viaje mental, liberado de la realidad externa diaria, con una meta espiritual. La importancia de "la pregunta" o el enigma en los Romances Medievales, reaparece en el Romántico y en la búsqueda moderna, de la que un buen ejemplo sería el poema de T.S. Eliot, *La Tierra Baldía*. En un mundo limitado y escéptico la meta de la búsqueda parece imposible alcanzar. Cuando veremos las narrativas de Virginia Woolf se estructuran como narrativas de viaje nocturno (*The Voyage Out*) o narrativas errantes de búsqueda sin respuesta (*The Waves*, *The Years* etc.) La ironía escéptica de Joyce se resuelve en una narrativa iterativa y errante (*Finnegans Wake*) o en un frustrado regreso al hogar (*Ulysses*).

5. El viaje de regreso.

A boundless mass of human Being, flowing in a stream without banks; up-stream, a dark past wherein our time-sense loses all powers of definition and restless or uneasy fancy conjures up geological periods to hide away an eternally-unsolvable riddle; down-stream, a future even so dark and timeless -- such is the groundwork of the Faustian picture of human history.
Oswald Spengler, (1918) *The Decline of the West*, 165

El período Victoriano fue una época próspera de expansión colonial y crecimiento económico, sin embargo, muchos intelectuales, expresaron su ansiedad, como Tennyson en sus *Meditaciones*, ante un nuevo sentimiento de enajenación. El desarrollo tecnológico tenía lugar demasiado rápido, como ocurre casi siempre, para la adaptación de los individuos y de sus modelos tradicionales de vida.

El carácter del descubrimiento científico del Siglo XIX perturbó gravemente la mente de la gente, pues en lugar de proporcionar evidencia sobre la naturaleza fija y estable del universo mostró que nuestro mundo está cambiando incesantemente y además, que probablemente no siga unas leyes determinadas sino que las cosas pueden ocurrir por casualidad. El efecto que los estudios de Lyell en Geología y de Darwin en Biología produjeron en muchos intelectuales fue que se vieron forzados a la incredulidad religiosa o a alguna forma de religión personal, sumidos en un sentimiento de pérdida, de incertidumbre, de pesimismo, como queda patente en la novelas de George Eliot o de Thomas Hardy. Ante este panorama, muchas narrativas comienzan a emplear el motivo del viaje de regreso, basado en el cuento bíblico del hijo pródigo, y en el regreso de Ulises a Ítaca.

Este tipo de narrativas, frecuente en la tradición bíblica (Abrams,1971), expresa derrota, retirada y frustración. Stout ha explicado que en la tradición Americana de la época aparece una oposición entre el mal, asociado a la ciudad, y el bien, asociado al campo y también al este, a Europa, que representa el pasado y la muerte del engañoso ideal Americano de progreso (Stout,1983:65-85). El tema del viaje de regreso es común en las obras de la llamada "Generación Perdida" y de expatriados Americanos como Henry James, T.S. Eliot, Hemingway, etc.

En Freud, esta búsqueda de la identidad perdida, se convierte en un trabajo arqueológico en busca de los orígenes, de las memorias reprimidas de la niñez, tomando un carácter de rastreo histórico, tanto individual como colectivo.

6. Búsquedas modernas. El laberinto.

To sum up: the story goes this way: mumble, mumble, lyrical wave, mumble, lyrical wave, mumble, lyrical wave, mumble, fantastic climax, mumble, mumble, and back into the chaos from which they all had derived. At this superhigh level of art, literature is of course not concerned with pitying the underdog or cursing the upperdog. It appeals to that secret depth of the human soul where the shadows of other worlds pass like the shadows of nameless and soundless ships... If you expect to find out something about Russia, if you are eager to know why the blistered Germans bungled their blitz, if you are interested in 'ideas' and 'facts' and 'messages', keep away from Gogol. The awful trouble of learning Russian in order to read him will not be repaid in your kind of hard cash.

Nabokov, 1944 quoted in Ermarth,1992.

La búsqueda y la peregrinación son dos tipos de viaje emprendido para conseguir un beneficio espiritual pero, mientras que la peregrinación es un viaje hacia una meta fija, la búsqueda imagina la meta sin localizarla claramente. Así, la aspiración de la búsqueda simboliza con más fuerza el viaje interior. El viaje nocturno, o viaje a las tinieblas, es una variante de la búsqueda, frecuente en la tradición iniciática mitológica.

Las búsquedas de la primera mitad del Siglo XX, época de ardua ingestión y digestión de ideas nuevas, difieren de las narrativas medievales típicas donde el héroe regresaba de su viaje más sabio y seguro de sí mismo. Marlow, el héroe de la novela de Conrad, *El corazón de las tinieblas*, regresa de su viaje a Africa tras haber saboreado "el horror", sin saber muy bien el significado de su búsqueda, para descubrir, poco después, que ha perdido toda su integridad como persona, y que es capaz de mentir.

La circularidad narrativa de estas novelas convierte el texto en un espacio de búsqueda laberíntica, incapaz de completarse o de establecer la necesaria conexión, como le sucede a Forster en *Passage to India*, donde no podemos escapar del espacio de ausencia y vacío de la sección central, "caves" (cuevas).

Una estrategia básica para escapar de la pesadilla de la sociedad contemporánea, es emplear el mundo de los sueños, una realidad fuera del control racional. El mundo sólo puede entonces confrontarse mediante el sueño, como en *Finnegans Wake*.

Pero la disensión, la fragmentación y el campo de ruinas de la realidad moderna se pueden superar también mediante la superposición de un esquema mítico que ayude a explicarla. El mito se convierte, en el Modernismo, en una forma de control, de orden, de dar forma y significado al panorama de anarquía de la historia contemporánea. El mito y el arte llegan a convertirse en instrumentos epistemológicos para entender el mundo y la historia. Los modelos cíclicos de algunos mitos pueden redimir la sensación de caos. Joyce, por ejemplo, emplea el mito tanto en el *Ulises* como en *Finnegans Wake*, para expresar la pérdida de la identidad, de sentido, del hogar, que explica la situación contemporánea.

Un desarrollo adicional en las versiones modernas de la búsqueda, y que se encuentra relacionado muy de cerca con la tendencia hacia la fragmentación, es la aparición de los viajes errantes, con un destino o duración inciertos. Este tipo de viaje es muy frecuente en la literatura del periodo de entre-guerras (1818-1939), donde el viaje laberíntico rinde un sentido opresivo de inutilidad e incapacidad para la acción decisiva, como el interminablemente ir de fiesta en fiesta en las novelas de Scott Fitzgerald, o la monotonía calculada de los diálogos de Hemingway. Las imágenes de movimiento transmiten esta sensación de urgencia sin objeto en *Manhattan Transfer* (1925) de John Dos Passos, mientras D. H. Lawrence prefiere que sus personajes

deambulen por las áridas Midlands de la región minera inglesa, mostrando su impotencia simbólica.

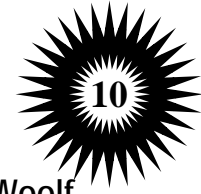
Ningún sistema común ni viable de valores puede proporcionar una orientación a estos viajes. Los personajes carecen tanto de hogar como de destino, metáforas espaciales que se pueden entender en su dimensión temporal como tener no un pasado digno al que regresar ni un futuro optimista al que encaminarse.

El motivo del viaje de búsqueda, bien del viaje errante o laberíntico, o del viaje hacia las tinieblas ha encontrado expresión en la narrativa del Siglo XX y ha contribuido, además, al carácter fragmentario de esta narrativa, mediante la superposición de los distintos tipos de viaje, que ha disipado su sentido y propósito. Así por ejemplo, en "Las Nieves de Kilimanjaro" de Hemingway, el protagonista agonizante, Henry, emprende una clase del viaje hacia las tinieblas de su pasado que está, al mismo tiempo compuesto de varios viajes errantes sin objeto, las sucesiones del pasado vacían la experiencia. Es frecuente que muchos de estos viajes incompletos finalicen con la muerte del héroe o heroína, ofreciendo la implicación de que no hay esperanza, de que la experiencia de la vida no nos traerá comprensión alguna del mundo. Hay, además, un sentimiento apocalíptico generalizado, una sensación de fracaso supremo, el sentimiento de que la guerra marcó el final trágico de un ciclo cultural, el fin de la historia contemporánea, y que la única esperanza es aguardar la muerte y la destrucción para que tenga lugar una nueva regeneración, idea que se expresa en *The Second Coming* de W. B. Yeats, o en *The Wasteland* de Eliot

En la segunda mitad del Siglo XX se ha desarrollado una nueva clase de metafísica de la muerte cuyas raíces se pueden trazar desde el final del período moderno, y que analizaremos en las últimas páginas de este proyecto.

Obras citadas.

- Abrams, M.H. (1971) *Natural Supernaturalism*. New York. Norton.
- Allen, Walter (1969) *The Urgent West: The American Dream and Modern Man*. New York: E. P. Dutton.
- Albert, Edward (1987) *History of English Literature*. Nelson.
- Baugh, C. (1967) *A Literary History of England*. Routledge and Kegan Paul. London. 1967.
- Campbell, Joseph (1972) *Myths to Live By*. New York: Viking Press.
- Currie, Gregory (1999) "Can There be a Literary Philosophy of Time? In *The Arguments of Time*. British Academy. Oxford University Press.
- Eco, Umberto (1994) *Six Walks in the Fictional Woods*. Cambridge, Mass Harvard University Press.
- Foster, E.M. (1927) *Aspects of the Novel*.
- Fraser, J. T. (1966) *The Voices of Time: A Cooperative Survey of Man's Views of Time as Expressed by the Sciences and the Humanities*. New York: George Braziller.
- Frye, Northrop (1957) *Anatomy of Criticism*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Gibbs, A.C. (1966) *Middle English Romances*. Evanston: Northwestern University Press.
- Grellet, F. *An Introduction to English Literature*. Hachette.
- Holder, Alan (1966) *Three Voyagers in Search of Europe*. Philadelphia. University of Pennsylvania Press.
- Jameson, Fredric (1989) "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review* 146 (July-Aug. 1984): 53-92. London [etc] : Verso, 1992
- Muscatine, Charles (1953) "Locus of Action in Medieval Narrative", *Romance Philology*, 17, 115-22.
- Nabokov, Vladimir (1944) *Nikolai Gogol*. New York: New Directions, 1961.
- (1937-39) *The Gift*. Trad. M. Scammell with the collaboration of the author. New York: Capricorn Books, 1963.
- (1947) *Speak Memory: An Autobiography Revisited*. New York: Capricorn Books, 1970.
- Singer, G.F. (1933) *The Epistolary Novel*. Philadelphia.
- Scholes, Robert & Robert Kellogg (1966) *The Nature of Narrative*. New York. Oxford University Press.
- Spengler, Oswald (vol I 1919; vol II 1922)) *The Decline of the West*. Ed. Helmut Werner. Introd. Stuart Hughes. Trad. Charles Atkinson. Oxford University Press, 1991.
- Stout, Janis (1983) *The Journey Narrative in American Literature: Patterns and Departures*. Westport, Conn: Greenwood Press.
- Watt, Ian (1959) *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Zweig, Paul (1974) *The Adventurer*. New York. Basic Books.



La percepción del tiempo en la narrativa de Virginia Woolf.

Las siguientes líneas exploran la narrativa de Virginia Woolf para desvelar los aspectos relacionados con su percepción del tiempo. El uso de parataxis y el ritmo oscilante de sus narrativas se mueve no meramente hacia delante, de una manera lineal e histórica, sino hacia los lados, de forma que una lectura rápida es especialmente difícil ya que la construcción de los temas depende de la atención al detalle y requiere una excelente memoria.

La cohesión en las narrativas de Woolf se consigue mediante *leitmotifs*, es decir iteraciones y variaciones a largo plazo, como en los sistemas caóticos examinados en la Sección 6, por lo que la lectura se hace particularmente difícil para los lectores con prisa y con mala memoria. De la misma forma, el análisis crítico debe ser exhaustivo, cita a cita, para que sea eficaz. En este resumen sólo podemos presentar un esbozo.

Nothing is proved, nothing is known.
V. Woolf (1915) "The Mark on the Wall" in *A Haunted House and Other Short Stories*, 1943:43

La primera historia corta publicada por Hogarth Press fue "La Marca en la Pared" (1915) en la que un narrador o narradora, mira desde la cama una marca en la pared y reflexiona sobre la inexactitud del pensamiento, interrogándose acerca de por qué las cosas no son lo que parecen y acerca de cómo la gente son en realidad fantasmas, a los que nunca llegaremos a conocer.

Ya en esta primera historia aparecen muchas de las preocupaciones temáticas y estilísticas de la narrativa posterior de Virginia Woolf. Se percibe la idea de que la verdad no es absoluta y que el trabajo del novelista es presentar, aunque sea de manera dispersa, este chaparrón incesante de impresiones innumerables ("Modern Fiction" en *Complete Essays*, II:107), lo que Woolf denomina "el vuelo de la mente" (*the flight of the mind*) (Woolf citada en Quentil Bell, 1972:132) y que culminaría en la utilización de la técnica del "fluir de la consciencia".

Tenemos ya también el empleo de la habitación, una de las metáforas favoritas de Virginia, que pensaba que las habitaciones transmiten la personalidad de sus ocupantes. Es bien sabido que Woolf, quien sufrió frecuentes trastornos psicológicos durante su vida, paso mucho tiempo en la cama de su alcoba ("Sketch of the Past, 122-23 y *Diary*, January 1st, 1924). Al igual

que en la narración de Charlotte Perkins Gilman, "El Papel Amarillo", la acción narrativa está limitada al espacio de cuatro paredes, donde el tiempo no fluye, rindiendo el retrato de una persona deprimida para la que no hay esperanza ni escape en el futuro.

What was the use of talking, talking, merely talking?
The Voyage Out, 1915:222.

Después de su boda con Leonard en 1912, Virginia sufrió uno de sus ataques más largos y graves que duró nueve meses y que la llevó al borde del suicidio. Tenía 25 años cuando comenzó *The Voyage Out* (El Viaje Fuera) (1915), que Clive Bell, el marido de su hermana Vanessa, describió como un "notable fracaso" (Hussey, 1994:340). La crítica censuró la holgura de la novela y la muerte repentina de la protagonista, obviando el hecho de que la falta de causalidad e hilo narrativo podría deberse a que Woolf quería, precisamente, subrayar que la muerte sobreviene de pronto, casi por azar, una impresión que se fijó en la mente de la adolescente Virginia al morir su joven madre en 1895, su padre en 1904, y su hermano favorito, Thoby, en 1905. Thoby, de 26 años, murió, precisamente, de fiebre tifoidea a su regreso de un viaje turístico a Grecia.

La primera insinuación que tenemos de la enfermedad de Rachel tiene lugar en el capítulo 25, cuando se queja de un dolor de cabeza. Rachel muere en ese mismo capítulo. No se trata pues de un fracaso estructural sino de un intento deliberado de plasmar la irrealidad e insensatez de la muerte.

La novela es un verdadero "rito iniciático", parecido al descenso a los infiernos de Dante o al viaje al corazón de las tinieblas de Conrad. Como sugiere el título, se trata de un viaje sin regreso, un viaje "fuera", un viaje que progresa hacia la irrealidad de la muerte. La acción se sitúa primero en las calles de Londres para terminar en una isla, subrayando el carácter de soledad y aislamiento de la protagonista y proporcionando el marco estructural para uno de los temas principales de la novela, la imposibilidad de conectar la experiencia humana individual y la de otros, obsesión constante, no sólo de Woolf sino también de muchos de los miembros del grupo de Bloomsbury, como ponen de manifiesto las novelas de Forster.

Como el resto de las narrativas de Woolf, *The Voyage Out* explora las relaciones humanas, las relaciones de pareja en los personajes de Ridley y Helen Ambrose, las de padre e hija, a través de Willoughby Vinrace y su hija Rachel, las de los aristócratas Richard and Clarissa Dalloway, la amistad entre Helen y Rachel, y los encuentros de Rachel con otros jóvenes de su edad.

El carácter aleatorio de la vida queda sugerido a través de las conversaciones de los distintos personajes. Rachel lo afirma repetidas veces (*The Voyage Out* 136, 145) y la muerte del padre de St. John es narrada también como un golpe repentino, "justo antes de tomar el te" (Ibid, 141).

Rachel experimenta varios momentos visionarios a lo largo del viaje, pero el más importante es la visión del árbol de magnolias (Ibid.173), del que se asegura que sólo el verlo merece la pena el viaje. La experiencia tiene lugar de manera repentina, también, como uno de esos "momentos del ser" que Woolf trataba de capturar en su narrativa, o una especie de "epifanía" en palabras de Joyce. Un árbol corriente que de pronto parece extraño y especial (Ibid.173), como la gota que cae en océano (Ibid.209). Visiones semejantes se describen en *To the Lighthouse* (Al Faro) , "A Sketch of the Past" (*Moments of Being* 78) y *The Waves* (*Las Olas*) (ver Moore en Freedman, 1980:220).

La imposibilidad de comunicación entre las personas preocupa también al personaje de Hewet (*The Voyage Out* 192), cuya novela se titula precisamente "Lo que la gente no dice" (Ibid.220). Para qué sirve hablar y hablar se pregunta (Ibid.222) si uno nunca llega a saber nada. Tanto el tema de la incomunicación como el de la muerte, se encuentran relacionados con la cuestión del tiempo de dos formas distintas. El primero presupone la búsqueda de un lenguaje adecuado y se encuentra relacionado con aspectos perceptivos. Se trata de la causa u origen, "arqueología" es el término que emplea Derrida ("Structure , Sign and Play..." 1981:279). El problema de la muerte es claramente una representación de escatológica del tiempo (efecto), más negativo aquí porque tiene matices de casualidad y aleatoriedad. El tiempo se percibe como un viaje sin regreso, un viaje "fuera", sin una meta en mente, es decir sin futuro. Causa y efecto se unen en la muerte, presentada como sin sentido ni propósito, ofreciendo así una percepción de la vida y del tiempo como discontinuos y fragmentados, frecuentemente asociada al Modernismo.

There may be nothing else. Nothing but what we imagine.
V. Woolf, *Night and Day*, 1919:402

Entre 1913-1915 Virginia Woolf había sufrido ataques muy severos de depresión y una tentativa del suicidio. Animada a escribir acerca de algo tranquilo y sencillo, terminó *Night and Day* (*Noche y Día*), su segunda novela, en 1918. El libro estaba dedicado a su hermana Vanessa, cuya personalidad Virginia había tratado ya de capturar en *The Voyage Out*.

La redacción de *Night and Day* fue emprendida como una especie de terapia ocupacional. Forster lo describió como "un ejercicio deliberado de clasicismo" (Forster, 1936:106). Se ha

indicado también que la novela sigue el modelo de la comedia de Shakespeare, *Much Ado about Nothing*. Pero a pesar de estas máscaras, descubrimos en *Noche y Día* los mismos temas que preocuparían a Woolf durante el resto de sus días; las relaciones humanas, la imposibilidad de “conectar”, el peso del pasado y la semi-obscuridad de un futuro que sólo se deja entrever a retazos, como en la metáfora del faro, que Woolf emplea una vez más en esta novela (*Night and Day* 32 y 40).

La metáfora espacial de la habitación para referirse al tiempo, continua siendo la favorita de Woolf, que pensaba que las alcobas acumulaban sugerencias, ideas y estados de ánimo de sus ocupantes (Ibid.114). La novela abre con la descripción de la magnífica casa de Katherine Hilbery, que a Ralph Denham se le muestra “llena de reliquias” (Ibid.9), “una catedral, una gruta en una cueva” (Ibid.). El hogar de Ralph es pobre, sin signos de lujo ni sabor cultivado (Ibid.21) pero con una vista maravillosa (Ibid.400). Es decir, mientras la casa de Katherine es todo pasado, la de Ralph ofrece un futuro abierto. Pero es la pequeña habitación de Mary Datchet la que captura toda la atención en la novela, una habitación de la que Katherine siente envidia, una habitación “donde se podría trabajar y tener una vida propia” (Ibid.284). Es en la habitación de Mary donde Katherine se da cuenta de que estamos verdaderamente solos, y de que el amor compartido puede ser la sombra de una idea (Ibid.285).

Algunos edificios resultan opresivos para los personajes de la novela. Katherine, por ejemplo, al igual que Mrs. Dalloway, busca refugio en las calles de Londres, un lugar anónimo y abierto. Ralph también experimenta esta sensación de libertad varias veces en la novela (Ibid. 18 y 282). Otra imagen frecuente es la de los personajes junto a las ventanas, símbolos del umbral, de cambio y transición (Ibid.125 y 132).

El miedo a que el mundo no sea más que un sueño, a que todo exista en nuestras mentes aparece continuamente (Ibid 402). La felicidad es sólo aparente (Ibid 534) porque en el fondo estamos completamente solos (Ibid.). ¿Podemos llegar a conocer realmente a quien tenemos al lado?, se pregunta Woolf continuamente a través de sus personajes (Ibid.162, 317, 534). Lo peor es que no hay explicación para este estado mental (Ibid.), “no es el resultado de ninguna causa particular” (Ibid.230), “no hay explicación para nada”, “las cosas pasan” (Ibid.206), la vida es como el movimiento de un río (Ibid.162), llena de “inutilidad y olvido” (Ibid.), moviéndose interminablemente (Ibid.535).

Esta clásica historia finaliza de manera parecida a *Al Faro*, *Las Olas* o cualquier otra narración de Woolf, “momentos, fragmentos, un segundo que se disuelve; entonces, también, el recuerdo del caos, el regreso de la seguridad, la firma de la tierra, magnífico y brillante en el sol.” (Ibid.534-535). Los personajes se dan cuenta de que son ellos “como luces en una tempestad”

(Ibid.447) "La naturaleza fragmentaria de su relación era demasiado aparente." (Ibid.498), y las cosas, el mundo, sólo fantasmas, "vapor insubstancial que rodea la chispa solitaria de la mente" (Ibid.162).

Noche y Día, una novela que había comenzado en un hermoso y luminoso día del mes del octubre, con Katherine haciendo el papel de anfitriona y abriendo la puerta a su visitante, no finaliza con la entrada de Ralph o de Katherine. De hecho, ninguno de los dos pueden entrar en la habitación de Mary, a quien los dos están deseosos de ver, una habitación que simboliza el futuro. Ambos se detienen en el umbral (Ibid.533), separándose después con un "buenas noches" al tiempo que Katherine regresa a su casa, el pasado. Es una noche de junio y los ruiseñores cantan y, "cada momento" era "completo en sí mismo", sin "pedir prestado tintes brillantes ni oscuros del futuro" (Ibid.386). *Night and Day* es, por tanto, una vez más, una fracción del presente, un "momento del ser".

Can I never know, share, be certain? Am I doomed all my days to write
letters, send voices, which fall upon the tea-table, fade upon the
passage?

V. Woolf, *Jacob's Room*, 1922:103

La publicación de *Jacob's Room* marcó un cambio en la carrera novelística de Virginia Woolf. Se trata de la primera novela en la que emplea la técnica del *fluir de la consciencia*, es decir que Woolf había encontrado la forma de transmitir sus "innumerables impresiones". La novela nos cuenta la historia de Jacob Flanders, un guapo, solitario y orgulloso joven sin padre, "de mirar distintivo" (*Jacob's Room* 77) y nariz de Wellington (Ibid.15), personaje modelado sobre su hermano mayor, Thoby, que murió de tifus en 1906 al regresar de un viaje a Grecia. La novela retrata distintos momentos de la vida de Jacob, pero al intentar unir causas y efectos para formar el argumento de la novela, nos encontramos una vez más con la muerte; la última escena es la descripción de la habitación vacía.

A lo largo de la novela, dos temas emergen como centro de atención, el tema de la imposibilidad de llegar a conocer bien a alguien, es decir, la falta de conexión entre personas, y el tema de la muerte, ambos, según hemos indicado ya, relacionados con la cuestión del tiempo.

Las memorias de Jacob, su infancia, un verano en Cornwall, con la metáfora del cangrejo subiendo el cubo y resbalando una y otra vez (ver la introducción de Denby, vii a *Jacob's Room*), sus años en Cambridge, una cena en casa de un profesor, sus tempranos amoríos, sus viajes, su muerte en la guerra, toda la vida de Jacob es descrita a fogonazos repentinos, como "un faro tambaleado al sol" (Ibid.1), metáfora clásica de Woolf.

El eco de la muerte resuena desde las primeras páginas en que el joven Jacob juega con un cráneo en la playa (Ibid.5) al igual que Hamlet, Cam en *To the Lighthouse* u Orlando. Se nos dice que el cráneo será encontrado un día por un jugador de golf, que lo golpeará como si se tratase de una pelota, dejando de él un poco de polvo disperso (Ibid.5). No queda nada de los muertos, como no queda nada del padre de Jacob, que un día había salido a comprar y no había querido cambiarse las botas mojadas (Ibid.). Virginia llega a sugerir que los muertos forman parte de nuestros recuerdos sólo por un corto espacio de tiempo, después pasan a ser uno más, “uno de la compañía, parte del césped, las laderas inclinadas, las mil piedras blancas...” (Ibid.12). La identidad de los muertos es tan líquida como la de los vivos. Por ejemplo, para la señora que comparte su vagón en el tren, Jacob es “un alfiler torcido, soltado en un pozo de los deseos por algún niño, gira en el agua y desaparece para siempre” (Ibid.31). Jacob comparte el mismo sentimiento, pues las personas no son para él sino “pasajeros con una única oportunidad de mirarse fijamente” (Ibid.70), y él es el libro del que “sus amigos sólo pueden leer el título” (Ibid.) Los pensamientos y relaciones entre personas son también comparados a flores (Ibid. 91) que pronto se marchitan (Jacob prefiere las de papel que duran más), y cartas, destinadas a penetrar en el corazón (Ibid.103) pero que nunca llegan a su destino, que nunca revelan nada, que carecen de sentido (Ibid.147), cartas vacías como la habitación de Jacob en Cambridge, rodeada de edificios antiguos de gran solera, herederos de un pasado que no parece que tenga futuro (Ibid.47). Asomado a su ventana, Jacob se ve a sí mismo como un barco navegando de un rincón al otro del marco (Ibid.61), como las estatuas griegas, con la parte de atrás sin terminar (Ibid.168). La vida es como el arte, un asunto inconcluso, un viaje sin retorno, “*a voyage out*”. *La Habitación de Jacob* contiene muchos ecos de las novelas escritas de Woolf, pero también de las que aún tenía que escribir. La naturaleza fragmentaria de la vida y del conocimiento, en general, y la muerte, que reúne todos los fragmentos.

It seems then that men and women are equally at fault. It seems that a profound, impartial, and absolutely just opinion of our fellow-creatures is utterly unknown. Either we are men, or we are women. Either we are cold, or we are sentimental. Either we are young, or growing old. In any case life is but a procession of shadows, and God knows why it is that we embrace them so eagerly, and see them depart with such anguish, being shadows. And why, if this and much more than this is true, why are we yet surprised in the window corner by a sudden vision that the young man in the chair is of all things in the world the most real, the most solid, the best known to us .why indeed? For the moment after we know nothing about him. Such is the manner of our seeing. Such the conditions of our love. (*Jacob's Room* 78)

La novela está sin concluir, como las estatuas griegas. Es sólo una habitación vacía con algunas cosas de un cierto Jacob Flanders. Pero ya se nos había advertido, "las calles de Londres tienen sus planos, pero nuestras pasiones no. ¿Qué encontraremos al dar la vuelta a la esquina? (Ibid.105-6), otra pared como la de "La Marca en la Pared", si "cada cara, cada tienda, cada ventana de alcoba, cada bar...son un retrato pintado febrilmente, ¿en busca de qué? Es igual con los libros, ¿qué buscamos tras millones de páginas? Aún girando la página con optimismo..." (Ibid.108).

...suddenly shrivelled, aged, breathless, the grinding, blowing, flowering of the day, *out of doors, out of the window, out of her body...*
(*Mrs. Dalloway*,1925:175; emphasis added)

Entre 1918 y 1923 el mundo cambió. Nos lo cuenta Peter Walsh, uno de los personajes de *Mrs. Dalloway* (*Mrs. Dalloway* 202), la vida de Woolf había cambiado también, ahora vivía en Hogarth House, Richmond, donde podía escapar del bullicio de la ciudad y del fantasma de la guerra. Los Woolf habían creado una prensa familiar en 1917, que para Virginia significó el control completo de sus publicaciones y, por tanto, una mayor tranquilidad. Esos años vieron también a Virginia ganar reputación en la crítica literaria, escribiendo 151 artículos en el suplemento literario de *Time*.

En 1924 Virginia convenció a su marido para regresar a Bloomsbury, en el centro de Londres, ciudad que había de tener un papel fundamental en la novela que estaba escribiendo. *Mrs. Dalloway* tenía como protagonista a una dama aristocrática, cansada de su papel de anfitriona de fiestas, personaje inspirado en una buena amiga de la familia de Virginia, que había muerto hacía unos años en circunstancias que, a Virginia, le habían parecido extrañas. En la novela, la figura de la señora Dalloway, balanceándose al borde de la escalera, es una de las principales imágenes (*Letters*, I:349 y *Diary*, 14 Oct.1922). Una fiesta en casa de Lady Ottoline Morrell, animó a Woolf a introducir, además, una crítica al sistema social (*Diary* 19 June 1923, citado en Hussey,1995:169-173).

La novela es, pues, un tributo a una amiga, empleando el nuevo proceso de "tunnelling" u hondura psicológica en la creación del personaje (*Diary* 15 Oct.1923), una exploración de la complejidad de las relaciones humanas, tema Woolfiano por excelencia, y a la vez una crítica de la influencia de la sociedad en los individuos. El tema del paso del tiempo y de la muerte estructura todo el fluir de una novela acompañada siempre por las campanadas de la autoridad del Big Ben.

La narrativa comienza bruscamente al salir Clarissa a comprar flores para su fiesta. Clarissa, al igual que su hija, se siente libre en el bullicio de las calles de Londres que respiran vida (*Mrs. Dalloway* 157-8), pero al mismo tiempo, al abrir las puertas para salir, siente que algo atroz está a punto de ocurrir (Ibid.), nota que nos recuerda el tema del suicidio que resuena en la novela. La mente de Clarissa fluye deprisa de un pensamiento a otro, recordando su relación con Peter Walsh, a quien rechazó para casarse con otro, y fijándose en lo difícil que resulta describir a una persona, en cómo los individuos están completamente aislados (Ibid.160), y consolándose con la sensación de continuidad momentánea, el “flujo y reflujo de cosas” (Ibid.161), a pesar de las resonancias de la guerra (Clarissa piensa en la mujer de la tienda de la esquina, cuyo hijo ha muerto heroicamente). El ruido del tráfico y del reloj nos devuelve a las calles, por las que también deambulan Septimus y su esposa Lucrezia. Un avión describe círculos en el cielo, que Septimus inútilmente intenta descifrar, alucinaciones que le aíslan del mundo, al igual que otros hombres y mujeres que contemplan la escena (Maisie Johnson, el Sr. Bentley, etc.), extranjeros, fragmentos, islas en la corriente, buscando un sentido en la vida (Ibid.170-4). Sentado en el banco de Regents Park, tras su conversación con Clarissa, Peter Walsh piensa si todo lo que existe fuera de nosotros no es más que una alucinación, un estado de la mente (Ibid.192). También en el parque, Septimus comparte la sensación de pesadilla y vacío, mientras imagina el fantasma de su amigo muerto en la guerra. Su visita al Dr. Holmes no consigue sino aumentar su desasosiego, la sensación de ser incapaz de sentir, de no saber lo que siente (Ibid. 212, 213, 215), algo que Woolf había experimentado también tras la muerte de su madre y de su hermanastra, Stella. Una voz narrativa nos describe el sentido de la proporción del Dr. Holmes, un avanzado método de control social que anula a sus “víctimas” (Ibid.222), que las “devora” que las “destroza, corta, divide y subdivide” como el sonido del reloj (Ibid.223), que no les permite un tiempo personal, individual y subjetivo, sometiéndolas a la autoridad del tiempo marcado por el Big Ben, el tiempo paternalista de la autoridad.

Los personajes sólo se sienten vivos cuando se encuentran en el exterior, en las calles. Hay un deseo inconsciente de escapar, de volar, como lo hay también en el *Retrato del artista adolescente* de Joyce. En su habitación, Clarissa se siente como una monja en su retiro, como un niño en una torre (Ibid.175), Septimus sólo consigue escapar, arrojándose de la ventana de la casa del Dr. Holmes (Ibid.243), que le considera un cobarde por no ser capaz de mantener el sentido de la proporción –un , dos, tres, cuatro...(Ibid. 254), le acompaña el reloj a ritmo de marcha, y pronto también el sonido de la ambulancia, “UNO DE LOS TRIUNFOS DE LA CIVILIZACIÓN, eficacia, organización...”(Ibid.).

El éxito superficial de la fiesta oculta el fracaso de verdadera comunicación entre la gente. Todos están demasiado ocupados con sus propios pensamientos. Sólo al lector se le permite unir las distintas visiones. El libro de Woolf, como la fiesta de Clarissa, es un momento efímero de unión, "una ofrenda", "una creación", pero "¿para quién?", escribe Woolf en *Mrs. Dalloway*, y después también en *Las Olas*, ¿para quién?

Paul Ricoeur ha indicado (1987:182-200) que en la *Sra. Dalloway* el tiempo narrativo retrocede frente al progreso del tiempo narrado. Los recuerdos, las incursiones continuas hacia el pasado, el proceso que Woolf denomina "tunnelling" se van acumulando mientras el tiempo cronológico se mantiene al margen, marcado por las campanadas del reloj. La experiencia del tiempo subjetivo y la densidad psicológica de los personajes es el foco de la novela (Miller, 1970:113), pero esta presencia del pasado en la vida de los personajes no logra un fin de teleológico porque no apunta hacia el futuro. La experiencia de fragmentación conduce al lector a un punto de ansiedad (Ricoeur lo compara al *distentio animi* de San Agustín Ricoeur, 1987:189), donde el pasado se convierte en "el horror" y la historia en la pesadilla de la que la única salida es la muerte. La historicidad del individuo permanece fracturada, y la muerte acecha por todas partes en la novela, como "un intento de comunicar, de hacer sentir a la gente la imposibilidad de alcanzar el centro...Había un abrazo en la muerte" (Ibid.277). Al saltar Septimus escucha "el sonido del agua...en la habitación y entre las olas las voces de pájaros cantando" (*Mrs. Dalloway* 211), casi un eco de *Las Olas* y del propio suicidio de Woolf. La memoria de Septimus, como la de Rachel en *El Viaje Fuera*, se ahoga en la vacía conversación de los invitados a la fiesta de Clarissa, dejándonos el sabor dulce-amargo de la nada⁵.

Suddenly she remembered. When she had sat there last, ten years ago there had been a little sprig or leaf pattern on the table-cloth, which she had looked at in a moment of revelation. There had been a problem about a foreground of a picture. Move the tree to the middle, she had said. She had never finished that picture.

V. Woolf, *To the Lighthouse*, 1927:200

Al Faro se publicó para celebrar el 32 aniversario de la muerte de la madre de Virginia, Julia Stephen. Es una novela autobiográfica inspirada en los veranos de la familia en Cornwall. En su diario, Virginia describe que concibe el libro en tres partes, la primera con los padres y niños en el jardín, la segunda es la muerte, y la tercera el viaje al faro (Diary, 20 julio 1925). Según indica Bell, la segunda sección, tan alabada por la crítica contemporánea, fue la más difícil de escribir para Woolf (Bell, 1972:121 y 290). En su diario, Virginia escribe que estaba

⁵ Para una exploración del ser y la nada ver la Sección 12.

obsesionada por la muerte de sus padres y que la novela es una especie de esfuerzo psicoanalítico (Diary 28 Noviembre 1928 y *Moments of Being* 80-1). *Al Faro* explora, por tanto, las relaciones familiares y de amistad de la familia Ramsay, dejando a un lado los acontecimientos políticos, sociales e históricos (aunque existen lecturas políticas de la obra, por ejemplo la de Perkins, 1996). Andrew Ramsay, uno de los personajes, muere en la Primera Guerra Mundial, pero estos sucesos tienen lugar fuera del hilo narrativo. Morris Beja (1970) ha indicado que lo que verdaderamente preocupa a Woolf es claramente la resolución de conflictos emocionales dentro de la familia.

Muchos críticos se han dedicado a analizar las técnicas empleadas por Woolf en la construcción de sus narrativas. Entre los primeros, Auerbach (1946) ha explorado el uso de múltiples puntos de vista narrativos y la recuperación del pasado (tunnelling) en la creación de los personajes. El protagonismo de un narrador omnisciente desaparece y las acciones de los personajes se contemplan desde perspectivas externas, la opinión de los otros personajes, e internas, las propias imágenes y experiencias subjetivas del personaje. La unidad de la narrativa queda fracturada y la voz autorial desaparece. En el caso de *Al Faro*, una de las protagonistas es la artista Lily Briscoe que, sentada en la esquina del césped (*To the Lighthouse* 25), intenta plasmar en su lienzo el retrato de un día de verano con la familia Ramsay, siéndole incapaz de completar el cuadro hasta pasados siete años de la muerte de la Sra. Ramsay. Al igual que Virginia, Lily necesita contemplar los hechos en la perspectiva que ofrece la distancia, o mejor, el tiempo. Lily, experimenta una incapacidad para sentir dolor y tristeza, semejante a la que Woolf había descrito en *A Sketch of the Past* y en el personaje de Septimus Smith en *Mrs. Dalloway*. Una sensación que le hacía sentirse culpable e incómoda, por lo que la crítica ha estudiado *Al Faro* desde la perspectiva de un viaje conmemorativo (Lee, 1996:81), de un "rito iniciático" (Dibattista, 1980), con una fuerte carga elegíaca (Hussey, 1994:309).

En *Al Faro*, Woolf no emplea monólogo interior o la técnica del *fluir* de la consciencia sino que incluye el habla explícita de los personajes y de un narrador oculto entre ellos; un estilo directo libre en el que se expresan pensamientos, sentimientos y sensaciones, permitiendo gran fluidez narrativa pero también gran ambigüedad en la localización de las voces. Esta elección de técnica narrativa se encuentra en estrecha relación con la preocupación de Woolf por la comunicación humana. Hemos mencionado ya que la incapacidad para "conectar" es un denominador común en muchas de las novelas de Woolf, imposibilidad que se menciona claramente en muchas de estas narrativas.

Las novelas de Virginia Woolf son un manifiesto de la concepción existencialista de la vida, en donde la construcción de la identidad es una búsqueda perpetua, un asunto sin fin. Este

proceso se muestra particularmente difícil para la mujer. La cuestión de la mujer es absolutamente central en el trabajo de Woolf, y es gracias al movimiento feminista que los estudios sobre Woolf han recibido un nuevo impulso. Sin embargo, el tema se encuentra fuera del alcance de este proyecto.

El vuelo de la mente.

La simetría en el lenguaje se alcanza a través de infinitos desacuerdos (notas falsas), mostrando el paso de la mente por el mundo (...) para conseguir al final una totalidad de fragmentos temblorosos; a mí me parece un proceso natural; el vuelo de la mente.
Woolf citada en Quentin Bell, 1972:138

Como la vida, hecha de pequeños y distintos incidentes que vivimos uno a uno, se rizaba como una ola que nos lleva y nos arroja de golpe en la playa.
Woolf, *To the Lighthouse* 65

En distintas secciones de este proyecto hemos visto que en la primera mitad del Siglo XX, distintas disciplinas se encontraban trabajando en la elaboración de un nuevo paradigma para el tiempo. Einstein, Bergson, Heidegger, Proust, Woolf, Joyce, todos tienen en común esta preocupación por "aislar la esencia invisible del tiempo" (Proust citado en Boisdeffre, 1969:191).

Al igual que Proust, Woolf opone la concepción orgánica bergsoniana (aunque Paul Ricoeur no es del mismo parecer) a la duración tradicional científica e histórica. Sus narrativas no son meramente representaciones, son creaciones que crecen a partir de una percepción, de un deseo o de un recuerdo, como una planta. El análisis de la experiencia sensorial se dirige, a través de una especie de síntesis intelectual, bien escondida entre las ramas de metáforas e imágenes poéticas, más parecido a un lenguaje musical. El estilo narrativo de Woolf se encuentra asfixiado por percepciones sensoriales, a lo que, sin ninguna duda, contribuyó su historia de desórdenes psiquiátricos (se sabe, y lo mencionábamos en la Sección 2, que la enfermedad altera la capacidad sensorial). Ya desde su primera narrativa, "La Marca en la Pared", Woolf muestra que el sufrimiento y la enfermedad pueden ser fuentes de conocimiento. Su actitud aislada y contemplativa, como la de Proust, refleja un profundo aislamiento del mundo, de forma que su narrativa se transforma en una experiencia ontológica y escatológica. Continuando con la metáfora orgánica, nos encontramos fijos al suelo, hemos echado raíces mientras la vida pasa. ¿Somos apenas una parada en una especie de tránsito cósmico?

En *Mrs. Dalloway*, Woolf había jugado con la idea de dos tipos distintos de tiempo, el cronológico y el interno. La segunda parte de *Al Faro* supone un contraste con el tiempo humano de la primera y tercera parte. Los humanos buscamos un significado a nuestro pasado para

poder orientarnos y crear un futuro posible. Woolf logra este efecto mediante el proceso de "tunnelling" en la caracterización de sus personajes (McNaron,1996:228-30). Pero en la parte II, Woolf incluye una intrusión brutal de un tipo distinto de tiempo. La muerte de los personajes se menciona casi accidentalmente, fuera de la secuencia narrativa, sin explicaciones ni posibles causas, de forma que, como en *The Voyage Out*, la muerte aparece como un suceso insensato, ininteligible. El tiempo de la naturaleza, de las olas, el viento, etc., adquiere protagonismo, mientras las actividades humanas son marginales, narradas entre paréntesis. Además, según ha indicado Ricoeur, experimentamos otro tiempo distinto, el de la narración. ¿Puede la narrativa funcionar como una medida del tiempo?

Siguiendo a Ricoeur (1987) el material figurado de la novela está organizado de manera que alienta al lector a experimentar ciertas sensaciones, mientras que también refigura, en el cuadro de Lily, por ejemplo, el proceso mismo de creación de la obra de arte, un proceso que, en el caso de Woolf, se encuentra saturado de un mundo interior no verbalizado, es decir, expresado mediante imágenes o metáforas visuales, creando el efecto poético tan característico en la obra de Woolf.

Existen, sin duda, ciertas imágenes que Woolf encuentra particularmente aptas para describir los procesos psicológicos y el tiempo subjetivo. Yom (1996) ha señalado el empleo de metáforas de luz y color, y particularmente el faro (Yom,1996:145-50). Sin embargo, al igual que para Joyce, estas imágenes no son para Woolf "simbólicas", en el sentido de que ofrecen una única y clara conexión o unión entre significante y significado. Se trata más bien de imágenes alegóricas, cuyo significado no es nunca fijo o estático, sino siempre fluido. Así, por ejemplo, para James el faro puede simbolizar la masculinidad del padre (*To the Lighthouse* 7-8), mientras Mrs. Ramsay lo contempla aislado como una torre (Ibid.43-51) y Mr. Ramsay se preocupa por la facilidad con que nuestras esperanzas se extinguen como la luz intermitente (Ibid.8). Es indudable, sin embargo, que la luminosidad fluctuante del faro describe a la perfección la idea de Woolf de que la vida está hecha de momentos, "apariciones" (Ibid.85), de que la felicidad nunca dura (Ibid.87) y que todo al final muere (Ibid.), a pesar de que busquemos consuelo en la memoria de aquellos que nos han amado (Ibid.).

La imagen y el sonido de las olas es otra de las favoritas, que Woolf emplea para expresar el cambio y flujo del tiempo. A Mrs. Ramsay el sonido de las olas le resulta de pronto calmante (Ibid.23-24), de pronto aterrador (Ibid.), pues sugiere la destrucción y la muerte (Ibid.24). Lily y a Mrs. Banks, que contemplan también el movimiento de las olas, experimentan un momento de éxtasis, de comunión (Ibid.29) que pronto se rompe, se quebranta (Ibid.30), momentos que Woolf narra con una intensidad orgásmica.

Otra metáfora plasmada continuamente en la novela es la idea de que la vida, el transcurso del tiempo humano, es un viaje, y como en *The Voyage Out*, un viaje por mar. En la Sección 9 explicábamos que el viaje se ha empleado frecuentemente como rito iniciático, bien en el nivel religioso, describiendo la progresión del alma hacia Dios, o en el nivel psicológico, simbolizando la modificación de un estado de conocimiento. Jung (1939) y Neumann (1954) han explicado como el viaje puede significar también el descenso hacia desde un proceso secundario (pensamiento consciente) al nivel primario (inconsciente), que reflejaría los procesos psicológicos implicados en el acto de creación. Kris (1952) ha señalado este proceso como una etapa inicial de la inspiración. Muchas variedades de tratamientos psico-terapéuticos se basan en la idea de que el paciente debe experimentar primero un retroceso al proceso primario, para permitir después una progresión hacia la salud mental de la mente consciente (proceso secundario). Distintos críticos han contemplado el trabajo de Woolf en *Al Faro* como una especie de exorcismo de sus fantasmas familiares (Pippett 1955, De Salva 1990, Caramagno, 1992, Evans, 1997 Johnson 1997, Davis Clapper 1997, Holmesland 1997).

En una narrativa que describe un “viaje hacia la noche” o cualquier tipo de experiencia iniciática, deberíamos encontrar, según Martindale (1969 y 1975), un vocabulario y lenguaje específico que indica el contenido de proceso primario. Martindale ha estudiado autores con signos de psicopatologías y ha elaborado un diccionario de imágenes regresivas, aunque Virginia Woolf no se encuentra entre los autores estudiados.

Otros investigadores han sugerido que las interrupciones de tiempo psicológico son una característica central en muchos tipos de psicopatologías. Según Friedman (1990) estas interrupciones no son sólo síntomas de desórdenes psicológicos, sino que pueden servir para perpetuarlos. Dos de estos desórdenes son la esquizofrenia y la depresión. El paciente esquizofrénico sufre un deterioro gradual de su habilidad para colocar sucesos en cadenas significativas. Los pensamientos se yuxtaponen caóticamente, sin ocupar un lugar en el tiempo, por lo que pasado, presente y futuro, memorias y fantasías se entremezclan y parecen verdaderas. Esta pérdida del sentido del tiempo resulta en la sensación de ruptura de la continuidad personal. La identidad aparece como fragmentada (Friedman,1990:117). En general, las estimaciones temporales verbales de los pacientes esquizofrénicos son más cortas que las producciones normales de un intervalo, es decir que el tiempo externo parece pasar más lentamente con respecto al tiempo interno. Según vimos en la Sección 2, medimos la cantidad de tiempo valorando el número de cambios registrados. En el pensamiento desorganizado y semi-inconsciente, la cantidad de ideas y asociaciones es mayor, por lo que puede darse la impresión de que hay un número más grande de unidades de pensamiento (Ibid.118).

No es difícil reconocer muchos de estos síntomas en las narrativas de Virginia Woolf. Las técnicas que emplea, monólogo interior, flujo de la conciencia, asociación y discurso directo, imágenes de luz y oscuridad (Hughes,1995), de movimientos circulares (Garrat,1998), viajes interiores, etc., rinden la descripción de una persona que sufre desórdenes temporales.

La depresión clínica, que se trata de un estado persistente de tristeza, desesperanza y disminución de energía vital, en general, puede resultar también de desequilibrios bioquímicos originados en el cerebro, algunos de los cuales parecen intervenir directamente en el sistema de control temporal. Las experiencias emocionales (abusos sexuales, ver DeSalvo,1990 Y Caramagno,1992) pueden contribuir también a este desorden.

Estas deformaciones temporales, la sensación de que el tiempo pasa más lentamente y la sensación de enajenación, ha sido estudiada por Minow Pinkney,1987 y Hawthorne, 1975 en sus investigaciones sobre depresión. Las teorías cognitivas acerca de osciladores temporales internos, exploradas en la Sección 2, predicen un movimiento lento, en ciertos casos de enfermedad y consumo de drogas, que se manifestaría en la estimación a la baja de intervalos temporales y producciones externas demasiado largas, es decir que estas personas podrían tener la sensación de que el tiempo pasa demasiado rápido.

Sin embargo, debemos admitir también que existe la posibilidad de que los trastornos depresivos no tengan realmente un efecto seguro en la valoración de intervalos de tiempo, pues cuando alguien dice que el tiempo pasa lentamente, pueden querer decir que lo que han advertido es una disparidad entre sus estimaciones y la cantidad de tiempo que ha pasado en el reloj, debido al sentimiento de ansiedad que genera su estado deprimido, y del que quieren salir a toda costa (Friedman,1990:120).

Si regresamos ahora a la metáfora del viaje en *Al Faro*, un rito que se cumple siete años después de la muerte de la señora Ramsay, nos encontramos que se trata, en efecto, de una ceremonia iniciática. El señor Ramsay emplea lecturas, versos, gestos rituales, que simbolizan el paso al nuevo estado de conciencia experimentado por sus hijos, James y Cam, que comienzan a ver a su padre de una manera distinta, mientras el fantasma de la madre se desvanece en la distancia. Llegar al faro significa alcanzar la meta, la transformación.

DiBattista (1980) ha descrito la estructura dialéctica de la novela en términos de madre/padre, padre/hijo y masculino/femenino, pero también ha indicado la distancia irónica entre los caracteres y sus arquetipos, entre el verdadero recuerdo y la mitificación. Un diálogo entre el ser y el mundo, cuando el paso del tiempo, cambia las memorias y las convierte en difíciles de reconciliar. Como si la vida fuese una ola dialéctica gigantesca, donde en cada ciclo

surgiese un cierto orden, a partir de los momentos y fragmentos, metáfora empleada en las evaluaciones críticas más recientes (Einorson 1996, Yom, 1996, Green 1997).

La manipulación temporal que Woolf ejerce a través de distintas técnicas e imágenes, nos sitúa como en un sueño (DiBattista,1980:188), sin un espacio y tiempo en que colocarnos (*To the Lighthouse* 77). Socava el progreso lineal de la narrativa forzando al lector a situarse en un tiempo distinto al tiempo narrado, en un tiempo entre consciente e inconsciente, en una temporalidad entre progresiva y estática, estructura *Simassi* (Caparrós,1994) prefigurada en la imagen de la ola.

Rosalind: I pray you what is't o'clock?

Orlando: You should ask me, what time o'day; there's no clock in the forest.

Rosalind: Then there is no true lover in the forest; else sighing every minute and groaning every hour would detect the lazy foot of Time as well as a clock.

Orlando: And why not the swift foot of Time? Had not that been as proper?

Rosalind: By no means, sir. Time travels in divers paces with divers persons. I'll tell you Time ambles withal, who Time trots withal, who Time gallops withal, and who he stands still withal...

Shakespeare, *As you like it*, Act II, scene II, line 30, quoted in Ricoeur,1987:194

Orlando, la siguiente novela de Woolf, fue escrita en apenas seis meses, coincidiendo con la publicación de su colección de ensayos, *Phases of Fiction* (1929), donde Woolf mostraba su preocupación por la literatura y distintos autores. Ante todo, Virginia quería que su libro, fuese entretenido. "Quiero diversión, fantasía" había escrito en su diario (*Diary* 7 noviembre,1928). *Orlando* iba a ser un tributo a su amiga Vita, una defensa del lesbianismo, pero también una crítica a la censura, a las tres damas, pureza, castidad y modestia, a los mismos jueces que habían tachado el libro de Raddclyffe Hall, *The Well of Loneliness*, de obsceno, cuando Woolf lo había defendido, aunque lo encontrase enormemente aburrido.

La situación de la mujer es el tema central en *Orlando*, relacionado muy de cerca con la redacción de *A Room of One's Own* (*Una habitación propia*), según indica Hussey (1995:205), y el cambio de sexo es lo más llamativo de la novela. Sin embargo, el problema del tiempo continúa siendo importante en una obra que pretende rendir además un retrato de la evolución de la literatura inglesa a lo largo de cuatro siglos, donde el papel de la mujer brilla por su ausencia. A través de su personaje transexual, Woolf inscribe a la mujer como posible autor, forzando, no sólo una nueva identidad, sino un nuevo ritmo temporal en la narrativa.

Existen muchas referencias específicas al paso del tiempo (*Orlando* 43, 44, 79, 80, etc.). Al igual que en *Mrs. Dalloway*, Woolf juega con la posibilidad de que la mente humana pueda modificar el tiempo, adelantar el curso de la memoria o incluso aislarse del tiempo cronológico

del mundo exterior, discrepancias que, según indica el tono irónico de la novela, deberían ser mejor investigadas (Ibid.43-4).

Orlando vuelve a estar inundado de imágenes de luz y oscuridad, indicando transición y cambio, es decir, el paso del tiempo junto a las variaciones emocionales. La Edad de la Razón, por ejemplo, aparece dibujada en tonos claro-oscuros e intermitentes, como la luz de un faro (Ibid. 93-4 y 150). Otras metáforas de cambio son las ventanas o puertas abiertas (Ibid.125) y la aparición de elementos contemporáneos, como el teléfono, el automóvil, etc., al final de la novela. "Nada es ya una sola cosa", piensa Orlando, recordando todos los papeles que ha desempeñado en su vida (Ibid. 141). Y mientras el tiempo subjetivo parece ensancharse enormemente, la intrusión del reloj, como en *Mrs. Dalloway*, nos recuerda que el mundo continúa de manera vertiginosa (Ibid.142)

Uno de las imágenes más llamativas en esta novela es la del roble, cuyo nombre figura como título de un poema que Orlando escribe a lo largo de su vida, y también es el árbol bajo el que Orlando se sienta a pensar cuando tiene un problema. Los árboles se han asociado siempre con lo duro (Ibid.150), lo estático y lo continuo de la vida, pero hay muchos datos en las narrativas de Woolf que nos indican que para ella se trata también de un símbolo de la "brevedad del día" (Ibid. 44) y de la muerte. En *Las Olas*, al igual que en *A Sketch of the Past*, el árbol aparece vinculado a experiencias de suicidio (*The Waves* 17 y "A Sketch of the Past" in *Moments of Being*, 71). Woolf recuerda también como al morir su hermanastra Stella, la imagen del árbol en la media-luz de la noche de verano le parecía un símbolo de agonía estéril (Ibid.141). Recordemos también que Rachel realiza su viaje a ninguna parte, su viaje hacia la muerte en *The Voyage Out*, con la única pretensión de ver el árbol de magnolias.

At times I can go back to St. Ives more completely than I can this morning. I can reach a state where I seem to be watching things happen as if I were there. That is, I suppose, that my memory supplies what I had forgotten, so that it seems as if it were happening independently, though I am really making it happen. In certain favourable moods, memories -what one has forgotten- come to the top. Now if this is so, is it possible -I often wonder- that things we have felt with great intensity have an existence independent of our minds; are in fact still in existence?
"A Sketch of the Past" in *Moments of Being*, 67

Poco después de terminar *Al Faro* en 1929, Woolf comenzó a acumular notas "como un sueño de locos" (*Diary* 18 junio, 1927) para su próxima novela, *The Moths* (*Las Mariposas*), metáfora que le fascinaba porque capturaba la idea de transformación. Sin embargo, decidió cambiar el título a *Las Olas* (1931) porque necesitaba una figura que apareciese constantemente en el libro (*Diary* 23 noviembre, 1926).

La novela fue escrita durante uno de los periodos críticos del estado de salud mental de Virginia. Existen muchas entradas en su diario que describen la inseguridad e impotencia que acompañaron a Woolf durante la redacción de la novela. Tras haber analizado el funcionamiento de la mente humana en varias de sus narrativas, Woolf buscaba un modelo que no resultase fragmentario, que coordinase todos los esfuerzos de sus personajes para "conectar". Los personajes de *Las Olas* son como mariposas, como islas de luz en sus soliloquios (*Diary* 28 may, 1929), aunque todos ellos forman parte de la misma corriente, de la misma ola. Woolf se obsesionaba por buscar homogeneidad (*Diary* 20 agosto, 1930) a la vez que intentaba transmitir la fluidez de la identidad humana. Finalmente, la naturaleza, narrada en los paréntesis de las introducciones a cada capítulo, le proporcionó el marco que unía todas las voces en una especie de consciencia colectiva (*Letters* 397). La imagen de la ola, mezclando los fragmentos para volver a romperse en la orilla, surgió como la metáfora más apropiada tanto para describir el progreso humano en la vida, como el del lector en la narrativa, que debería de leer la novela colocándose en la cresta de la ola, según ha indicado Gillian Beer en su introducción a la edición de Oxford de 1992.

Mientras la ola, la consciencia natural y universal, progresa de manera cíclica, el tiempo cronológico queda marcado también en la novela mediante un símbolo natural, el movimiento del sol a lo largo de las distintas introducciones. La crítica ha preferido denominarlos "interludios", como en un tema musical, comparando la estructura de la novela a piezas musicales como las sonatas o las fugas (ver McDowell, 1980 o Marcus, 1980). La fuga es precisamente una pieza que describe muy bien el ritmo temporal de las narrativas Modernistas, siendo utilizada por muchos escritores como Woolf y Joyce, según veremos después.

Aunque cada interludio marca el cambio desde la mañana al atardecer, simbolizando también el paso de la infancia a la madurez, los interludios, único vestigio de narrativa omnisciente, aparecen temporalmente en presente. El empleo de monólogo interior por parte de los distintos personajes da lugar, una vez más, a la sensación de un coro de voces que no se encuentran, que no conectan, que no cantan juntas hasta el final, momento marcado por la muerte. De la misma manera, el canto de los pájaros en cada interludio se encuentra aislado, fragmentado, encerrado en sí mismo.

Esta fragmentación queda patente también en la imposibilidad de los personajes para contar su historia, o la historia del grupo. Cada uno se encuentra aislado en su propio tiempo. Rhoda, un barco solitario (*Las Olas* 15), suspendido al borde del abismo (*Ibid.* 15, 171) del que se arrojará al final de la novela (*Ibid.* 234), prisionera en un mundo de sueños (*Ibid.* 170), robada de su identidad (*Ibid.* 25, 50, 51) y de su cuerpo (*Ibid.* 31 y 32), del que sólo es consciente al darse

cabezazos contra la cama (Ibid.35). Louis, el extranjero (Ibid.104), tan solitario como Rhoda, pero ansioso de conectar (Ibid.8), de formar parte de algo, un grupo (Ibid.22), una nación (Ibid.26, 30, 51). Neville, el homosexual, consciente de su aislamiento y de su identidad quebrada (Ibid.39, 75) que le vuelve incapaz de contar su historia, ya desde el principio. Susan, que sólo se siente persona en su papel de vehículo, de esposa y madre (Ibid. 83, 84, 85, 108) pero que no tiene una historia propia que contar. Jinny, cuya única identidad es su propio cuerpo físico (Ibid. 161, 163). Bernard, el andrógino (Ibid.55) creador de historias sin final (Ibid.38, 61, 110,195, 200, 223, 240), como la propia Woolf. Percival, el único cuya historia es contada porque su muerte lo convierte en mito arquetípico (Ibid.123). La muerte es el enemigo (Ibid. 247) pero también es el momento en que la historia, nuestra historia, adquiere sentido. Es la pesadilla, el momento de "abjección" o de horror (Kristeva, 1980), pero también el único momento en que verdaderamente "somos", momento en que reconocemos nuestra "diferencia".

Kristeva (1980) explica que el "abjecto" está constituido por todo lo excluido como material simbólico, es decir, lo reprimido, lo impuro, lo repugnante. Varias de las experiencias descritas en la narrativa de Woolf podrían considerarse como "abjecciones". El árbol de la vida que se convierte en símbolo de la muerte, el charco de agua que no puede cruzar, su cara en el espejo, que se le asemeja a un monstruo, al igual que le ocurre a Bernard en *Las Olas*. La experiencia de abjección se encuentra relacionada también con un salto del nivel consciente al inconsciente, del proceso secundario, ordenado, al proceso primario, simétrico y desordenado, que la doble narración de Woolf, con su estructura *Simassi* (Caparrós, 1994:250) y su técnica multi-focal, captura doblemente, creando dos experiencias temporales distintas que coexisten al mismo tiempo, produciendo la sensación de delirio, psicosis y fractura de la identidad y del hilo narrativo.

De alguna manera Woolf intenta superar esta experiencia de paranoia y diferencia, creada por la cadena de voces distintas y temporalidades rotas, buscando un marco universal que unifique los fragmentos, creando una historia. En *Las Olas*, Woolf plantea que este marco puede encontrarse en el mundo natural, en la metáfora orgánica y Bergsoniana de la ola.

What I write today I should not write in a year's time. The past only comes back when the present runs so smoothly that it is like the sliding surface of a deep river. Then one sees through the surface to the depths. In those moments I find one of my greatest satisfactions, not that I am thinking of the past; but that it is then that I am living most fully in the present. For the present when backed by the past is a thousand times deeper than the present when it passes so close that you can feel nothing else. But to feel the present sliding over the depths of the past, peace is necessary. The present must be smooth, habitual.
"A Sketch of the Past" in *Moments of Being*, 98.

Sólo tres años antes de su suicidio en 1941, Woolf publicó su novela *The Years* (*Los Años*), una novela aparentemente narrada mediante técnicas tradicionales y poco experimentales, a diferencia de *Las Olas*. En esta novela los monólogos internos de los personajes se combinan con una voz externa que intenta no ser completamente omnisciente. Se presenta ante el lector un panorama múltiple que le fuerza a discriminar y emitir juicios acerca de las razones y motivos de los personajes, dando lugar a una lectura interactiva parecida a las narraciones más vanguardistas de Woolf. Naremore (1980:247) afirma que la forma y estructura de la novela, con su distribución al azar de los episodios, pretende acentuar la aleatoriedad de la vida.

Existen, en *Los Años*, muchos ecos de otras narraciones de Woolf, tales como la muerte de la madre y la incapacidad para sentir de su hija Delia (*The Years* 38 y 72), la descripción de la habitación de Edward en Oxford (Ibid. 42), las alusiones a personajes mirando por las ventanas (Ibid.40) en actitud de transición, el olor rancio de las flores (Ibid.69), olor a un pasado ya muerto, la utilización de señales temporales externas al tiempo interno de los personajes, como relojes o acontecimientos históricos (la muerte de Parnell, Ibid. 92-95), las estaciones (Ibid.181), alusiones marginales a los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial (Ibid.236), las sirenas de los refugios (Ibid.244), las nuevas tecnologías (Ibid.250)...

La acción principal se sitúa al final de la novela, durante la fiesta, en la que una vez más los personajes intentan establecer contacto, saliendo de la soledad de sus monólogos interiores, de sus diferencias de edad y experiencia. Todos buscan la posibilidad de un centro, de un nudo en el pañuelo (Ibid.295), de un patrón, un tema musical semiolvidado (Ibid.297), pero siempre se dan cuenta de que sólo tienen un momento (Ibid.294), y que después toda historia, todo pensamiento se disuelve (Ibid.295 y 313), que detrás de cada esquina se encuentra la muerte (Ibid. 312). Los personajes intentan buscar su voz (Ibid.330) y una vez encontrada, intentan hacerse oír (Ibid.), pero "nadie quiere escuchar" (Ibid.338). El marido de Delia, Patrick es un sordo nacionalista irlandés, su hermana Rose está también sorda, y su otra hermana Milly intenta comunicarse con su marido Gibbs, mediante un "chew, chew,chew...tut-tut-tut..." como animales en un establo (Ibid.301). El joven sobrino North, representante de la nueva generación, y su amigo Nicolas, comienzan varias veces un discurso que nadie escucha (Ibid.333, 334, 336), mientras, las voces flotan en el aire, preciosas pero ininteligibles (Ibid.316). La fiesta está llena de silencio y soledad (Ibid.340). Finalmente Nicolas consigue establecer contacto con Kitty, que parece que va a escuchar su discurso tras el brindis, pero su vaso se rompe al brindar (Ibid.342) y la unificación no resulta posible.

Muerte por agua. Lo femenino, lo inconsciente y otras aporias.

En "Women's Time" ("El tiempo de la mujer"), Julia Kristeva ha señalado que en la perspectiva simbólica occidental, marcada por el dominio del padre y de lo masculino, la mujer ha sido siempre considerada como lugar o espacio generativo. Kristeva (1979) intenta una lectura de la "chora" Platónica, el espacio matriz e innombrable, como lugar de un espacio generativo femenino, creador de un lenguaje semiótico que, a diferencia del lenguaje simbólico patriarcal no anule la diferencia y la disposición multivocal (Ibid.124 y 135).

El lenguaje semiótico ofrecería, no un lenguaje de la producción, sino un lenguaje del proceso, por el cual significante y sujeto dejarían de ser formas constantes para convertirse en actividades infinitamente diferentes (en el doble sentido de Derrida de "ser distinto de" y de "desplazarse" sin llegar a una visión unitaria). Este lenguaje semiótico o poético ha sido frecuentemente asociado con el lenguaje paratáctico de la narrativa Modernista, y con el lenguaje fluido y líquido de la condición cíclica femenina, es decir, semejante al agua. En el ciclo, la identidad se aplica no sólo a la unidad individual, sino a la sucesión entera de acontecimientos que se repiten. Sin embargo, el movimiento circular tiene también como resultado la incapacidad de preservar la identidad sobre la diferencia, una perspectiva muy cercana al movimiento oscilatorio y a las espirales de los sistemas caóticos.

La multiplicidad de estructuras en el lenguaje semiótico es rica en entropía, pero no se trata de una secuencia meramente al azar. Según hemos comentado, la narrativa de Woolf presenta distintos intentos de orden y autoorganización. La intrusión del lector, concebible en cualquier punto, para llenar los "agujeros" narrativos, es también un mecanismo organizativo dentro del sistema abierto de la narración.

Las técnicas, ritmo y metáforas empleadas por Woolf, que la crítica ha calificado de performativas, rehusan, sin embargo, un orden secuencial fijo. La utilización de un lenguaje inarticulado, consciente e inconsciente simultáneamente, alternando simetrías y asimetrías (Caparrós,1994:250-2) crea un efecto particularmente fluido, capturado perfectamente en la imagen de la ola. Un lenguaje que ha sido denominado "escritura femenina" donde "ya no hay sujeto u objeto" y "lo único ya no tiene un lugar privilegiado" (Irigaray, 1977:134).

Las preocupaciones temáticas de Woolf acerca de la naturaleza fragmentaria de la vida y del tiempo, y la imposibilidad de comunicar la experiencia humana, contribuyen a esta estructura fracturada, donde la metáfora del viaje no es nunca una garantía de orden. El énfasis en los modelos espaciales, las habitaciones, la pared, etc., rompen también la continuidad temporal, al igual que el uso de monólogo interior y la falta de unidad metanarrativa. Las novelas

de Woolf representan la imposibilidad de representar el mundo de una manera mimética. La vida es un movimiento interminable, un proceso continuo donde la identidad se disuelve, donde el sujeto es al mismo tiempo engendrado y anulado (Kristeva,1984:28). La construcción de la identidad es un trabajo sin fin.

Tanto en la lectura semiótica y psicoanalítica, propuesta por Kristeva, como en el modelo de "orden desde el caos", el momento aporético de creación y negación tiene lugar en el agua (ver el análisis de Hesíodo en la Sección 3 y las teorías del caos en la Sección 6). El elemento del agua es constantemente empleado por Woolf. El agua aparece como vehículo del viaje en *El Viaje Fuera* y en *Al Faro*, mientras que es un principio estructural en *Las Olas*. Incluso Bernard intenta crear su historia mientras sumerge la cuchara en la sopa de letras, buscando los nombres de sus amigos (*The Waves* 212). En *Los Años*, la historia se encuentra en vaso de champán que se rompe en el brindis durante la fiesta (*The Years* 329).

El agua ha sido una imagen constante de espiritualidad y ha tenido un lugar prominente en la mayoría de las religiones. Mircea Eliade (1949) ha asociado muchos de los rituales de celebración de final de un ciclo (Año Nuevo, la Resurrección, etc.) con el elemento del agua, al igual que Frazer (1911-15) y Weston (1920) en sus estudios sobre los ritos antiguos de fecundidad y su relación con el mito del Santo Grial, donde la sangre de Cristo se convierte en símbolo del cambio.

El esquema de la búsqueda del Grial que encontramos en *Las Olas*, con las alusiones a la figura mítica de Percival y a la pregunta de Rhoda, una pregunta sin respuesta, presagio de su suicidio, queda disuelto en la fluidez del resto de la estructura. El agua no funciona como momento de cambio, metamorfosis o regeneración, sino que el breve momento de la revelación se encuentra contenido en la cresta de la ola, suspendido sólo segundos en el aire, para volver a bajar, formando parte de la desordenada espuma. Ese breve momento es también una aporía negativa, pues contiene la muerte. Una muerte que para Woolf no es absolutamente negativa sino que representa la posibilidad de resolver toda oposición, toda diferencia.

Esta lectura de la muerte aparece a menudo en los diarios de Woolf, frecuentemente asociada a imágenes de suicidio (*Diary* 5 enero, 1915). También Rachel, en *The Voyage Out* cree oír una invitación a morir en la voz de las aguas. Woolf consideraba la muerte como una experiencia especial parecida al nacimiento (*Diary* 7 agosto, 1937). Muchos escritores, desde Shakespeare a Keats, han jugado con la idea de que la muerte no sea más que un sueño. El propio Freud en "Más allá del principio del placer" (*Textos fundamentales del psicoanálisis* en Altaya, 1993:308) había asegurado que la meta de toda vida es la muerte. Para Derrida la

muerte es “la posibilidad de la imposibilidad” (Derrida,1993:73), momento aporético por excelencia.

Woolf se ahogó en el río Ouse en 1941. Tenía cincuenta y nueve años y su nota de suicidio decía que no podía soportar más los momentos de depresión y locura, y que se sentía culpable por amargarle la vida a su marido. La historia psiquiátrica de Woolf muestra una fluctuación entre momentos de excitabilidad, fatiga, anorexia y depresión, periodos de felicidad y momentos de inseguridad extrema. Muchos de los síntomas habían sido descritos por Freud en sus estudios sobre la histeria, síntomas que dependían de la historia familiar donde, según Quentin Bell, existían indicios de locura, de abusos sexuales en la infancia, de episodios de culpabilidad, como el experimentado por Virginia tras la muerte de su madre y, en especial, de toda una serie de muertes de familiares y amigos que afectaron profundamente a Woolf, grabando en su inconsciente la idea de la fragilidad de la vida, y la sensación de que la muerte sobreviene de manera inesperada.

Las narraciones de Woolf son una colección de momentos que terminan en la muerte. El movimiento cíclico, el tiempo oscilante y rítmico de la madre naturaleza ofrece un consuelo de renovación, pero supone también una incesante serie de ascensos y caídas, recogidos en la metáfora de la ola, que tiene un claro paralelismo con las estructuras temporales que aparecen en la obra de Joyce, objeto de la siguiente sección.

Bibliografía y obras citadas.

- Abel, Elizabeth (1989) *Virginia Woolf and the Fictions of Psychoanalysis*. Chicago: University of Chicago Press.
- Anderson, Linda R.(1997) *Women and Autobiography in the Twentieth Century: Remembered Futures*. London, New York: Prentice Hall, Harvester Wheatsheaf.
- Annan, Noel (1984) *Leslie Stephen: The Godless Victorian*. London: Weidenfeld and Nicolson.
- Auerbach, Erich (1946) "The Brown Stocking" (chapter 20) in *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. trans, Willard Trask. Princeton U. Press, 1953.
- Bachofen, J.J. (1968) *Myth, Religion and Mother Right*. Princeton, N.J., Princeton University Press, ed. Joseph Campbell, pp. 69-121.
- Beer, Gillian (1989) "Beyond Determinism". Included in *Women Writing and Writing About Women*. Mary Jacobus (ed). Oxford University Press, pp. 94-99.
- (1998) "The Least Like to My Own Ideas: Science and Creativity in Woolf's 1930s Writing". *Virginia Woolf and Her Influences: Selected Papers from the Seventh Conference on Virginia Woolf*. New York: Pace Univ. Press.
- Bell, Quentin (1972) *Virginia Woolf: A Biography*. London: Hogarth Press, 1990.
- Bernstein, Stephen. (1996) "Modernist Spatial Nostalgia: Forster, Conrad, Woolf." *Virginia Woolf: Texts and Contexts: Selected Papers from the Fifth Annual Conference on Virginia Woolf*. New York: Pace Univ. Press, pp. 40-44.
- Bishop, Edward. (1996). "From Typography to Time: Producing Virginia Woolf." *Virginia Woolf: Texts and Contexts: Selected Papers from the Fifth Annual Conference on Virginia Woolf*. Edited by Beth Rigel Daugherty and Eileen Barrett. New York: Pace Univ. Press, 1996, 50-63.
- Boisdefpre, Pierre (1969) *Metamorfosis de la Literatura*. Vol.III. Madrid. Ediciones Guadarrama.
- Bowlby, Rachel (1988) *Virginia Woolf: Feminist Destinations*. Oxford: Blackwell.
- Bradbury, Malcolm (1988) *Ten Modern Writers*. Secker & Warburg. pp. 231-251
- Caramagno, Thomas (1992) *The Flight of the Mind: Virginia Woolf's Art and Manic-Depressive Illness*. Berkeley: University of California Press.
- Caws, M. A. (1990) *Women of Bloomsbury*. Routledge. London & New York.
- Virginia Woolf*. New York: Pace Univ. Press.
- Currier, Bell & Ohmann, Carol (1989) "Virginia Woolf's Criticism: A Polemical Preface". Included in *Feminist Literary Criticism*. Donovan (ed). Kentucky University Press.
- Daiches, David (1942) "The Semi-Transparent Envelope", in *Virginia Woolf*. Westport, Conn.& New York: New Directions, 1963, 1979.
- DeSalvo, Louise (1990) *Virginia Woolf: The Impact of Childhood Sexual Abuse on Her life and Work*. New York: Ballantine.
- Davis-Clapper, Laura. (1997) "Virginia Woolf: Bearing the Burdens of the Past." Review of *Virginia Woolf*, by James King. *Review 19*: 161-84.
- Di Battista, Maria (1980) *Virginia Woolf's Major Novels*. New Haven (Conn.) & London: Yale University Press.
- Donovan, Josephine (ed.) *Feminist Literary Criticism. Explorations in Theory*. Kentucky University Press. 1989.
- Forster, E. M. (1927) *Aspects of the Novel*. New York: Harcourt Brace.
- (1936) "The Early Novels of Virginia Woolf", in *Abinger Harvest*. London: Edward Arnold, 104-12.
- Fry, Roger (1920) *Vision and Design*. London: Chatto & Windus, 1920.
- Frazer, James (1911-15) *The Golden Bough* (La rama dorada). Fondo de Cultura Económica. Mexico. 8.^a, 1995
- Fromm, Erich, (1970), "The Significance of the Theory of Mother Right" in *The Crisis of Psychoanalysis: Essays on Freud, Marx and Social Psychology*. Greenwich, Conn: Fawcett Publications, pp. 60-75.

- (1951) *The Forgotten Language*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Green, Sally (1997) "Brownean Motion in 'Solid Objects'." *Virginia Woolf Miscellany* 50. (Fall 1997): 2-3. Edited by Jeanne Dubino.
- Grey, Julia. (1998) "Truth Defined by Absence" *Virginia Woolf and Her Influences: Selected Papers from the Seventh Conference on Virginia Woolf*. New York: Pace Univ. Press.
- Halász, László (ed.) (1987) *Literary Discourse. Aspects of Cognitive and Social Psychological Approaches. Research in Text Theory*. Berlin & New York: Walter de Gruyter.
- Henry, Holly. (1997) "Nebulous Networks: Woolf's Rethinking of Jean's Analogy of the Scientist as Artist". *Virginia Woolf and the Arts: Selected Papers from the Sixth Annual Conference on Virginia Woolf*. Edited by Diane F. Gillespie and Leslie K. Hankins. New York: Pace Univ. Press.
- Holmesland, Oddvar. (1997) *Form as Compensation for Life: Fictive Patterns in Virginia Woolf's Novels*. Columbia, S.C. Camden House.
- Hughes, John. (1997) *Lines of Flight: Reading Deleuze with Hardy, Gissing, Conrad, Woolf*. Sheffield, England: Sheffield Academic Press.
- Hussey, Mark (ed.) (1994) *Virginia Woolf: Emerging Perspectives*. New York: Pace Univ. Press
- (1995) *Virginia Woolf A to Z: A Comprehensive Reference*. New York: Facts on File.
- Irigaray, Luce (1977) *Ce Sexe qui n'est pas un*. Trad. C. Porter & C. Burke. *This Sex Which Is Not One*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1985.
- Jacobus, Mary (ed.), *Women Writing and Writing About Women*. Oxford University Press, 1989.
- Johnson, George M. (1997). "A Haunted House: Ghostly Presences in Woolf's Essays and Early Fiction". *Virginia Woolf and the Essay*. Ed. Beth Carole Rosenberg and Jeanne Dubino. New York: St. Martin's. pp. 235-54.
- King, James (1994) *Virginia Woolf*. New York and London: Norton.
- Kirkpatrick, B. J. *A Bibliography of Virginia Woolf*. 3rd ed. N.Y.: Oxford University Press, 1980.
- Kristeva, Julia (1984) *Revolution in Poetic Language*. Trad. Margaret Waller. New York: Columbia University Press.
- (1980) *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Trad. Thomas Gora, Alice Jardine, and Leon Roudiez. New York: Columbia University Press; Oxford: Blackwell.
- (1979) "Women's Time" ("Les temps des femmes"). Trad. Alice Jardine & Harry Blake. *Signs* 7, no 1 (Autumn 1981):5-35.
- (1988) *Poderes de la perversion*. Buenos Aires: Catálogos. Trad. from the French *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*. Paris: Éditions du Seuil, 1980.
- Leaska, Mitchell (1977) *The Novels of Virginia Woolf*. New York: John Jay Press.
- (1998) *Granite and Rainbow: The Hidden Life of Virginia Woolf*. New York: Farrar Straus & Giroux.
- Lee, Hermione (1977) *The Novels of Virginia Woolf*. London: Methuen.
- (1996) *Virginia Woolf*. London: Chatto & Windus.
- Lehmann, John (1975) *Virginia Woolf and her World*. London: Thames & Hudson.
- Little, Judy (1941) *Comedy and the Woman Writer. Woolf, Spark and Feminism*. University of Nebraska Press.
- (1992) "Feminizing the Subject: Dialogic Narration in *Jacob's Room*." *Literature Interpretation Theory* 3, 241-51.
- (1996) *The Experimental Self: Dialogic Subjectivity in Woolf, Pym, and Brook-Rose*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Marcus, Jane (ed.) (1981) *New Feminist Essays on Virginia Woolf*. London: Macmillan.
- Martindale, Colin (1987) "Narrative Pattern Analysis: a Quantitative Method for Inferring the Symbolic Meaning of Narratives". In *Literary Discourse: Aspects of Cognitive and Social Psychological Approaches*. Ed. László Halász. NY, Berlin: Walter de Gruyter, pp. 167-182.
- McNaron, Toni (1996). "Memoir as Imprint." *Virginia Woolf: Texts and Contexts: Selected Papers from the Fifth Annual Conference on Virginia Woolf*. New York: Pace Univ. Press. pp. 228-30.

- McCluskey, Kathleen (1988) *Reverberations: Sound and Structure in the Novels of Virginia Woolf*. Ann Arbor, Michigan UMI Research Press.
- McNichol, Stella (1990) *Virginia Woolf and the Poetry of Fiction*. London and New York: Routledge.
- Minow-Pinkney, Makiko (1987) *Virginia Woolf and the Problem of the Subject*. Brighton: Harvester.
- Mires, Cheryl J. (1997) "The Burning Ground of the Present: Woolf and Her Contemporaries" in *Virginia Woolf and the Essay*. Eds. Beth Carole Rosenberg and Jeanne Dubino. New York: St. Martin's. 1997.pp. 117-36
- Moi, Toril (1985) *Sexual Textual Politics: Feminist Literary History*. Routledge.
- Nathan, Monique (1961) *Virginia Woolf*. Evergreen Books. London & New York.
- Nalbantian, Suzanne (1997) *Aesthetic Autobiography: From Life to Art in Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf and Anais Nin*. New York: St. Martin's Press.
- Nathan, Monique (1961) *Virginia Woolf*. Evergreen Books. London & New York.
- Nicolson, Nigel & Joanne Trautmann (1975-78) *The Letters of Virginia Woolf*. 4 vol. Vol. I:1888-1912 (1975); Vol. II:1912-1922 (1976); Vol.III: 1923-1928; Vol. IV (1977): 1929-1931 (1978); London: Hogarth Press. New York: Harcourt Brace Jovanavich.
- Olivier Bell, Anne & Andrew McNeillie eds. (1977-78) *The Diary of Virginia Woolf*, Vol. I:1915-1919 (1977); Vol. II:1920-1924 (1978). London: Hogarth Press. New York: Harcourt Brace Jovanavich.
- Pippett, Eileen (1955) *The Moth and the Star*. A Biography of V. Woolf. New York. Viking
- Poole, Roger (1978) *The Unknown Virginia Woolf*. 4th ed. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1995.
- Ricoeur, Paul (1987) *Tiempo y Narración*. Volumen I, II, III. Madrid: Ediciones Cristiandad.
- Russell, Bertrand (1966) *Philosophical Essays*. London: George Allen & Unwin Ltd.
- Reid, Panthea (1996) *A Life of Virginia Woolf*. New York and Oxford: Oxford University Press.
- Rose, Phyllis (1978) *Woman of Letters: A life of Virginia Woolf*. New York: Oxford Univers. P.
- Silver, Brenda (ed.), (1983) *Virginia Woolf's Reading Notebooks*. Princeton University Press.
- Showalter, Elaine (1977) *A Literature of their Own*. Princeton University Press.
- (1985) *The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830-1980*. New York: Pantheon Books.
- Sprage, Claire, ed. (1971) *Virginia Woolf: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall.
- Stape, J.H., ed. (1995) *Virginia Woolf: Interviews and Recollections*. Houndmills, England: Macmillan.
- Staveley, Alice (1996). "Voicing Virginia: The Monday and Tuesday Years". *Virginia Woolf: Texts and Contexts: Selected Papers from the Fifth Annual Conference on Virginia Woolf*. Edited by Beth Rigel Daugherty and Eileen Barrett. New York: Pace Univ. Press. pp. 262-67.
- Vandivere, Julie. (1996) "Waves and Fragments: Linguistic Construction as Subject Formation in Virginia Woolf". *Twentieth Century Literature* 42. pp. 221-233.
- Weston, Jessie (1920) *From Ritual to Romance*. Cambridge University Press. Princeton University Press, 1993.
- Whittier-Ferguson, John. (1996) *Framing Pieces: Designs of the Gloss in Joyce, Woolf and Pound*. New York: Oxford Univ. Press.
- Woolf, Leonard (1980) *An Autobiography*. 2 vols. Oxford University Press.
- (ed.) (1953) *A Writer's Diary*. Hogarth Press. New York: Harcourt Brace, 1958. Granada, 1978.
- Woolf, Virginia (1943) "The Mark on the Wall" in *A Haunted House and Other Short Stories*. London:Hogarth; New York: Harcourt, Brace, 1944, 1963.
- (1915) *The Voyage Out* (1915). London: Duckworth; Penguin, 1970,1972, 1974.

- (1919) *Night and Day*. Ed. & Introd. Suzanne Raitt. Oxford University Press, 1992.
- (1922) *Jacob's Room*. Ed. & Introd. David Denby. Penguin:Signet Classic, 1998.
- (1925) *Mrs. Dalloway*. London: Chancellor Press, 1994
- (1925) *Collected Essays*. 4 vols. London: Hogarth Press, 1966-67; N.Y.Harcourt,1967
- (1927) *To the Lighthouse*. Ed. & Introd. Margaret Drabble. Oxford University Press, 1992.
- (1928) *Orlando*. London: Chancellor Press, 1994
- (1929) *A Room of One's Own*. Penguin 1945; Harcourt,1957; Granada, 1977
- (1931) *The Waves*. Ed. & Introd. Gillian Beer. Oxford university Press, 1992.
- (1937) *The Years*. London: Hogarth Press; Penguin 1968,1971,1973,1974.
- (1939) "A Sketch of the Past." In *Moments of Being: Unpublished Autobiographical Writings*. Jeanne Schulkind ed. London: Chatto & Windus, for Sussex University Press, 1976; 2nd ed., London: Hogarth Press, 1985; paperback, London: Triad/Granada, 1978.
- Shorter Diary*. Anne Olivier Bell (ed.). Trad. J.Navarro. Grijalbo Mondadori, 1992. 3 Vols.
- (1953) *A Writer's Diary*. Leonard Woolf (ed.) Hogarth Press 1953, New York: Harcourt Brace, 1958. Granada,1978.
- (1977-1984) *The Diary of Virginia Woolf*. Ed. Anne Olivier Bell. New York: Harcout Brace Jovanovich. 5 vol.
- (1975-1984) *The Letters of Virginia Woolf*. Eds. Nigel Nicolson and Joanne Trautmann. New York: Harcourt Brace Jovanovich. 6 vols.
- Yom, Sue Sun (1996) "Bio-graphy and the Quantum Leap: Waves, Particles, and Light as a Theory of Writing the Human Life". *Virginia Woolf: Texts and Contexts: Selected Papers from the Fifth Annual Conference on Virginia Woolf*. Edited by Beth Rigel Daugherty and Eileen Barrett. New York: Pace Univ. Press. pp. 145-50.
- Zwerdling, Alex (1986) *Virginia Woolf and the Real World*. Berkeley: University of California P.

The Voyage Out.

- Bradshaw, David. (1997) "Vicious Circles: Hegel, Bosanquet and *The Voyage Out*". *Virginia Woolf and the Arts: Selected Papers from the Sixth Annual Conference on Virginia Woolf*. Edited by Diane F. Gillespie and Leslie K. Hankins. New York: Pace Univ. Press. pp. 183-91.
- Friedman, Susan Stanford. (1996). "Spatialization, Narrative Theory, and Virginia Woolf's *The Voyage Out*." *Ambiguous Discourse: Feminist Narratology and British Women Writers*. Ed. Kathy Mezei. Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press. pp.109-136.
- McDowell, Frederick (1980) "Surely Order Did Prevail: Virginia Woolf and *The Voyage Out*" in Freedman, Ralph (ed.) *Virginia Woolf: Revaluation and Continuity*. Berkeley: University of California Press, pp. 73-97.

Night and Day.

- Marcus, Jane (1980) "Enchanted Organ, Magic Bells: *Night and Day* as a Comic Opera." In Freedman, Ralph (ed.) *Virginia Woolf: Revaluation and Continuity*. Berkeley: University of California Press, pp. 97-123.
- Zuckerman, Joanne (1973) "Anne Thackeray Ritchie as the Model for Mrs. Hilbery in Virginia Woolf's *Night and Day*." In *Virginia Woolf Quarterly*, 1, 32-46.

Jacob's Room.

- Archer, Jane (1986) "The Characterization of gender-Malaise: Gazing Up at the Windows of Jacob's Room." In *Gender Studies: New Directions in Feminist Criticism*. J. Spector, ed. Bowling Green, Ohio: Bowling Green University Popular Press, 30-42.
- Bishop, Edward (1992) "The Subject in Jacob's Room." *Modern Fiction Studies* 38 (Spring 1992): 147-75

Denby, David (ed.) (1998) *Jacob's Room*. Penguin. Signet Classic

Dobie, Kathleen (1987) "This Is the Room That Class Built: The Structure of Sex and Class in *Jacob's Room*." In *Virginia Woolf and Bloomsbury: A Centenary Celebration*. Jane Marcus, ed. Bloomington: Indiana University Press, 195-207.

Flint, Kate (1991) "Revising *Jacob's Room*: Virginia Woolf, Women, and Language." *Review of English Studies* 42 (August 1991):361-79.

Freedman, Ralph (1980) "The Form of Fact and Fiction: *Jacob's Room* as Paradigm" in Freedman (ed.) *Virginia Woolf: Revaluation and Continuity*. Berkeley: University of California Press.

Handley, William (1991) "War and the Politics of Narration in *Jacob's Room*." *Virginia Woolf and World War I: The Written Response*. Dorothy Goldman, ed. New York: St. Martin's, 1993.

Kazan, Francesca (1988) "Description and the Pictorial in *Jacob's Room*." *ELH* 55 (Fall 1988):701-19.

Little, Judy (1992) "Feminizing the Subject: Dialogic Narration in *Jacob's Room*." *Literature Interpretation Theory* 3, 241-51.

Ruddick, Sara (1981) "Private Brother, Public World." In *New Feminist Essays on Virginia Woolf*. Jane Marcus, ed. Lincoln: University of Nebraska Press, 185-215.

Ruotolo, Lucio (1980) "Mrs. Dalloway: The Unguarded Moment" in Freedman (ed.) *Virginia Woolf: Revaluation and Continuity*. University of California P.

Sutherland, Cori (1994) "Substantial Men and Transparent Women: Issues of Solidity in *Jacob's Room*." In *Virginia Woolf: Emerging Perspectives*. Mark Hussey and Vara Neverow, eds. New York: Pace University Press, 65-70.

Mrs. Dalloway.

Cuddy-Keane, Melba. (1998) "*Mrs Dalloway*: Film, Time and Trauma. *Virginia Woolf and Her Influences: Selected Papers from the Seventh Conference on Virginia Woolf*. Edited by Laura Davis and Jeanette McVicker. New York: Pace Univ. Press, 1998.

Dayches, David & John Flower (1981) "Virginia Woolf's London", in *Literary Landscapes of the British Isles*. Penguin.

Garratt, Lindsay. (1998) "The Image of the Circle in Woolf's *Mrs Dalloway's Party*". *Virginia Woolf and Her Influences: Selected Papers from the Seventh Conference on Virginia Woolf*. Edited by Laura Davis and Jeanette McVicker. New York: Pace Univ. Press, 1998.

Hawthorne, Jeremy (1975) *Virginia Woolf's Mrs Dalloway: A Study in Alienation*. Sussex University Press.

Routolo, Lucio (1980) "Mrs. Dalloway: The Unguarded Moment" in Freedman, Ralph (ed.) *Virginia Woolf: Revaluation and Continuity*. Berkeley: University of California Press, pp. 123-140

To the Lighthouse.

Beja, Morris (ed.) (1970) *Virginia Woolf: To the Lighthouse: A Casebook*. Macmillan Casebook Series. Includes "Modern Fiction" and Auerbach's "The Brown Stocking".

Dick, Susan (1983) *To the Lighthouse: The Original Holograph Draft*, transcribed and ed. Susan Dick. London: Hogarth Press.

Dibattista, Maria (1980) "To the Lighthouse: Virginia Woolf's Winter's Tale" in Freedman (ed.) *Virginia Woolf: Revaluation and Continuity*. University of California Press, pp. 141-160.

Drabble, Margaret (ed.) (1992). *To the Lighthouse*. Oxford University Press

Lavin, J. A. (1972) "The First Editions of Virginia Woolf's *To the Lighthouse*", in Joseph A. Katz (ed.), *Proof: The Yearbook of American Bibliographical and Textual Studies*, University of South Carolina Press, 185-211.

Levy, Eric P. (1996). "Woolf's Metaphysics of Tragic Vision in *To the Lighthouse*." *Philosophical Quarterly* 75: 109-132.

Orlando

- Baker, Michael (1985) *Our Three Selves: The Life of Radclyffe Hall*. New York: William Morrow.
- Baldanza, Frank (1955) "Orlando and the Sackvilles. PMLA.70. March 1955: 274-9.83.
- Butler, Eleanor (1986) *A Year With the Ladies of Llangollen*. New York. Penguin Books.
- (1985) "The Hamwood Papers of The Ladies of Llangollen" in Ferguson, Moira (ed.) *First Feminists: British Women Writers 1578-1799*. Bloomington. Indiana University Press.
- DeSalvo, Louise A. (1985) *The Letters of Vita Sackville-West to Virginia Woolf*. Hutchinson
- Love, Jean O. (1980) "Orlando and Its Genesis: Venturing and Experimenting in Art, Love and Sex". In Freedman (ed.) *Virginia Woolf: Revaluation and Continuity*. University of California P.
- Radclyffe Hall (1928) *The Well of Loneliness*. Virago Press, 1982.
- Stillman Franks, Claudia (1982) *Beyond the Well of Loneliness: The Fiction of Radclyffe Hall*. Avebury.
- Souhami, Diana (1998) *The Trials of Radclyffe Hall*. Weidenfeld.

The Waves.

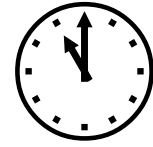
- Graham, J.W. (1975) "Point of View in *The Waves*: Some Services of the Style", in *Virginia Woolf: A Collection of Criticism*, ed. Thomas S.W. Lewis New York: MacGraw-Hill pp 94-112.
- (ed.) (1976) *The Waves: The Two Holograph Drafts*. London: Hogarth Press.
- Hackett, Robin. (1998) "Sapphism and Degeneracy in *The Waves*". *Virginia Woolf and Her Influences: Selected Papers from the Seventh Conference on Virginia Woolf*. Edited by Laura Davis and Jeanette McVicker. New York: Pace Univ. Press.
- Moore, Madeline (1980) "Nature and Community: A Study of Cyclical Reality in the Waves" in Freedman (ed.) *Virginia Woolf: Revaluation and Continuity*. University of California Press.
- Terentowicz, Urszula. (1996) "Triptych of Non-verbal Search for Reality: The Female Mind in *The Waves* by Virginia Woolf". *Approaches to Fiction*. Ed. Leszek S. Kilek. Dublin: Folium. 197-213.

The Years.

- Naremore, James (1980) "Nature and History in *The Years*" in Freedman (ed.) *Virginia Woolf: Revaluation and Continuity*. University of California P.

Ver también:

- Virginia Woolf Web <http://orlando.jp.org/VWW>
- The International Virginia Woolf Society <http://www.utoronto.ca/IVWS>
- Virginia Woolf Webring <http://jml.su.se/jmk/stud/magen/l-hollot/woolf/main.html>
- The Virginia Woolf Society of Great Britain <http://orlando.jp.org/VWSGB>
- Bloomsbury:profile of the sisters. Virginia Woolf and Vanessa Bell
<http://www.walrus.com/~gibraltar/acorn/germ/sisters.html>
- Virginia Woolf's Psychiatric History
<http://ourworld.compuserve.com/homepages/malcolmi/vwframe.htm>
- New York Time Virginia Woolf <http://www.nytimes.com/books/00/03/12/specials/woolf.html>
<http://www.nytimes.com/books/00/12/17/specials/woolf.html>
- Computer Assisted Analysis of Characterization of Virginia Woolf's *The Waves*
<http://www.deakin.edu.au/~ardena/waves.html>
- Monday or Tuesday* (1921) <http://www.bartleby.com/85/>
- Bloomsbury: The Omega Workshop and Hogarth Press
<http://www.walrus.com/~gibraltar/acorn/germ/Bloomsbury.html>
- Great Writings (excerpts from the journals of V. Woolf)
<http://www.corsinet.com/braincandy/great.html>



La percepción del tiempo en la narrativa de James Joyce.

Dublineses (1914). La temporalidad alegórica de las epifanías Joyceanas.

Joyce nació en Dublín en 1882, pocos años antes de que la hambruna de la patata redujese la población irlandesa de ocho millones a seis. Después de un periodo de fuerte emigración a Gran Bretaña y Norteamérica, el Movimiento Nacionalista Irlandés resurgió. Irlanda era aún una autonomía inglesa, presidida por un virrey que residía en el Castillo de Dublín, y que desfila con su séquito por las calles en los capítulos 10 y 11 del *Ulises*. El proyecto de autonomía irlandesa había sido rechazado en 1886 y Parnell, cabeza del movimiento independentista, había caído tras escándalo de su adulterio. La pequeña burguesía en la que Joyce había nacido, se encontraba en irremediable decadencia, y trataba de mantener su nivel de vida y sus ilusiones buscando refugio en el amor, la música, y sobre todo, en el alcohol (ver Malcolm, 1986).

Esta época, sin embargo, coincide con una ola de grandes cambios e innovaciones tecnológicas como el teléfono, el telégrafo, la radiografía, el cine, la bicicleta, el automóvil, el aeroplano... Esto fue lo primero que la juventud advirtió. La vida se volvía más segura, más limpia, más cómoda, la muerte era más previsible y cada vez había más tiempo para el ocio. En lugar dar paseos y meriendas en el campo, los europeos comenzaban a ir a nadar, a montar en bicicleta, a esquiar, a escalar montañas. Kern (1983) y Wohl (1979) han indicado que es difícil determinar los efectos precisos que estos cambios de ritmo y velocidad tuvieron en los europeos de principios del Siglo XX, pero desde luego, la aceleración del movimiento alentó el sentimiento de novedad y la convicción de que el Siglo XX era distinto de su predecesor, aunque fuese solamente porque la vida era más rápida.

Esta transformación de las dimensiones de la vida diaria es evidente en las primeras narrativas escritas por Joyce, donde "parálisis" es el adjetivo que emplea para describir la vida en Irlanda, mientras él, al igual que su personaje Gabriel Conroy, miran a Europa como vía de escape de esta inactividad. En este ambiente se desarrollan *Dublineses* y *El retrato del artista adolescente*.

Every night as I gazed up at the window I said softly to myself the word paralysis. It has always sounded strangely in my ears, like the word monom in the Euclid and the word simony in the Catechism. But now it sounded to me like the name of some maleficent and sinful being. It filled me with fear, and yet I longed to be nearer to it and to look upon its deadly work.

"The Sisters" in *Dubliners*, 1985:7

En *Dublineses*, Joyce nos abre las ventanas del Dublín de principios del Siglo XX, para que podamos echar una ojeada a unos personajes inmersos en situaciones cotidianas reales. Como otros textos Modernistas, *Dublineses* expresa la fragmentación experimentada por individuos, incapaces de confianza en sus antiguas creencias, sean religiosas, económicas, o políticas. Joyce articula esta fragmentación mediante formas fractales que le permiten presentar varias perspectivas manteniendo, al mismo tiempo, una distancia estética y emocional.

Lo que distingue a *Dublineses* desde el punto de vista histórico y estético, es su relativa sencillez. Mientras otros textos Modernistas definen implícitamente una audiencia, *Dublineses* otorga la misma atención a lo político, lo económico, y lo psicológico, así como también a lo estético. Al confrontar de manera recurrente e iterativa a la audiencia con imágenes de su propia parálisis, Joyce sugiere la insuficiencia de una única respuesta al análisis de esta parálisis (Werner, 1988:27-8).

El tema principal es por lo tanto el de la parálisis, la incapacidad de los protagonistas de cada uno de los cuentos para escapar de los lazos psicológicos, sociales y físicos que los atan a Dublín. Según el propio Joyce había comentado, *Dublineses* "es un capítulo en la historia moral de mi país. Escogí Dublín para la escena porque esa ciudad me parecía el centro de la parálisis." (*Letters*, II. 134). La parálisis, una especie de muerte en vida, o una anestesia total de los sentidos, es la condición existencial de la gente de Dublín. De aquí que Joyce conciba su trabajo como una serie de quince "epifanías" o momentos de la revelación, en los cuales los personajes y los lectores capturan una visión de parálisis. "Los escribí para dejar que los irlandeses se miren a sí mismos en mi pulido espejo", había escrito a su hermano (Joyce citado en Ellmann, 1956:125) (*Letters*, I. 63-4). Fieles a sus intenciones, los cuentos de Joyce representan la impotencia, la frustración y la muerte. Su ciudad es el corazón de la parálisis intelectual y espiritual de la que todos los ciudadanos son víctimas.

McLuhan (1962:252) nos ha indicado que la elección del término "epifanía" subraya la concepción que Joyce compartía con Blake de que artista era como un "sacerdote de la imaginación eterna" (*A Portrait of the Artist...* 188-195), un revelador. Pero además, la colección de cuentos en forma laberíntica, sugiere un estado de la confusión total y sin objeto, donde las gentes están errantes, caminando en círculos viciosos, sin ir a ninguna parte

(McLuhan,1962:259). Al igual que en la narrativa de Woolf, la metáfora del viaje no sirve ya para expresar el transcurso de la vida humana.

Dublineses comienza con cuentos acerca de la parálisis individual en la infancia, la adolescencia y la madurez, para convertirse en la narración de una parálisis colectiva que invade la vida social, política, religiosa y artística de Dublín. Finalmente, "Los Muertos" es el cuento donde la parálisis alcanza dimensiones universales. La ciudad llega a transformarse en una auténtica necrópolis donde los personajes vagan por un territorio fantasmal en búsqueda de amor, amistad, compasión, etc. Cada cuento es una pequeña muerte, la huella de un fracaso.

La primera víctima es el Padre Flynn en el cuento llamado "Las Hermanas", donde el joven protagonista lucha por racionalizar la muerte y la locura del sacerdote, que ha sido su confidente y educador. En "Un Encuentro", salimos de la iglesia y entramos en la escuela para experimentar los deseos frustrados de educación, instrucción y descubrimiento, aplastados bajo el peso de una estructura autoritaria. El narrador de "Arabesco" se comporta como el héroe de un cuento Romántico, con una visión inocente pero ilusoria del amor. El ciclo de la vida adolescente comienza con "Eveline" que, aparentemente, tiene una oportunidad de escapar y viajar con su amante, pero que, no obstante, rechaza. En "Después que la carrera", Joyce muestra a los Dublineses como autómatas paralizados por la creencia en la superioridad de la Europa continental. "Dos Valientes", el sexto cuento, expresa el atolladero amoroso de dos jóvenes que caminan por las calles de Dublín. La colección continúa en la misma línea, presentando, con un realismo riguroso, la sociedad capitalista de Dublín, transformada en máquinas de productividad, y retratando a gentes solitarias y narcisistas que buscan refugio en el alcohol. La crudeza con que Joyce describe la caída del borracho en "Grace", "con un hilo de sangre chorreando de la comisura de sus labios" (*Dublineses*,1985:138) suprime de golpe la conexión tradicional entre bebida y diversión. Para Joyce el borracho es una víctima grotesca de la sociedad parálitica y del imperialismo británico. Kernan, el protagonista de la historia, se ha mordido la lengua en su caída, y no puede hablar para denunciar la injusticia.

En "Los muertos", último cuento de la colección y basado en un poema popular irlandés, Joyce emplea el tema de la fiesta, que simboliza la hospitalidad irlandesa, y que Joyce ridiculiza. La fiesta de las hermanas Morkan acontece, según la mayoría de críticos (Walzl,1965:449), el 6 de enero, día de la Epifanía. En el transcurso de la fiesta, Gretta, la mujer del protagonista, Gabriel Conroy, experimenta varias sensaciones, a través de la música principalmente, que le recuerdan a un antiguo novio, que murió de amor por ella. Su marido, consciente del alejamiento repentino de su mujer, intenta averiguar lo que le pasa. Gabriel es un hombre atento y abierto hacia los demás, pero al final de la historia descubre una vida oculta que su mujer nunca le había

revelado. A pesar de amar a su esposa, Gabriel ha estado ciego todos estos años, una ironía que pone de manifiesto, una vez más, la condición parálitica del personaje.

Los momentos epifánicos de cada uno de los cuentos se encuentran en estrecha relación con la capacidad perceptiva de los protagonistas, pero sobre todo con el ritmo y aspectos auditivos. Joyce pone de manifiesto a través de una serie de metáforas, que la vista no es un sentido fiable⁶, que puede llevarnos a engaño, y que debemos mantener un estado de alerta perceptivo en el que no se nos escape nada. Joyce explora particularmente la percepción acústica y su relación con la memoria y el recuerdo, de importancia especial para un hombre cuyos problemas visuales se mostraban tras redondas y gruesas gafas. Además, Joyce era un hombre muy musical, conocido para su excelente voz de tenor. En la sección siguiente, veremos cómo que esta cualidad especial de la epifanía Joyceana se encuentra relacionada con aspectos alegóricos, con el ritmo y el tiempo.

En la Sección 8, discutíamos que la teoría estética, que Joyce formula primero en *Stephen Hero* y después en *El retrato del artista...*, parece ser una mezcla de imaginación y observación, parecida a la concepción de Shelley. La idea de que el artista debe rescatar nuestro mundo mental de impresiones reiterativas que aniquilan nuestra capacidad de percepción, y recrearlo de nuevo mediante la imaginación poética es muy cercana a la postura defendida por los formalistas rusos de la época, como Sklovsky en el *Arte como Técnica* (1924), encontrándose también muy próxima a la concepción de Woolf de los "momentos del ser". La elección del término "epifanía" subraya la creencia en el artista como alguien que revela, pone de manifiesto a los demás, un misterio. El Modernismo toma prestada esta idea del periodo Romántico. El artista aspira a ser una especie de profeta, cuyo papel consiste en purificar el idioma y exponer la parálisis de perspectivas antiguas y desfasadas.

En *El Retrato...*, Stephen se nos muestra como un joven Romántico, que concibe la belleza como universal. Sin embargo, debemos tener cuidado con esta lectura superficial, pues cualquier parecido con la "realidad" que Joyce pretendía transmitir es pura coincidencia. En las siguientes líneas expondremos la doble lectura irónica que Joyce hace de su personaje en *El Retrato...* Pero antes, debemos regresar a las "epifanías" de *Dublineses*.

Hemos indicado que la parálisis se describe como una especie de anestesia de los sentidos, y debemos notar el juego de palabras entre "anestesia" y "estética", mucho más aparente en inglés. Está claro el énfasis en el aspecto fenomenológico de la "epifanía",

⁶ La interpretación de la percepción visual como metafísica de presencia, la teoría de Derrida sobre el logocentrismo, muestra enormes similitudes con la concepción de Joyce.

momento de revelación que sólo se alcanza cuando el lector o el personaje consigue hacer que sus sentidos funcionen de manera coordinada, reconociendo el objeto de manera integral, mostrándose entonces "resplandeciente" (*A Portrait* 1993:184-5 y 1985:190-3). La condición paralítica de *Dublineses* está asociada particularmente, según indicábamos antes, a su incapacidad para escuchar.

Muchos críticos han notado que la narrativa de Joyce progresa de lo visual a lo acústico, lo que puede estar en directa relación con sus circunstancias personales, su buen oído para la música, y su mala visión. Se ha sugerido también, que el mundo musical y juguetero de *Finnegans Wake*, donde cada palabra es fracturada, deconstruida de significado, para permitir al lector un universo de proyecciones semánticas basadas en asociaciones audibles, pueda ser la etapa final de un proyecto cognitivo cuya intención es demostrar la contingencia epistemológica de los juegos del lenguaje ("*language games*" es el término de Wittgenstein).

Se ha señalado que el empleo del sonido en Joyce puede deber mucho a la técnica del "*leitmotif*" de Wagner, quien trabajando con un número pequeño de unidades musicales (la melodía, los acordes, el ritmo, los instrumentos. ..) conseguía una variedad infinita de combinaciones complejas, conectando el *leitmotif* a los distintos temas y personajes (Reichert,1990:55). Esta técnica funciona como una especie de lenguaje en las operas de Wagner, proporcionando una comprensión cognitiva entre sus personajes que de otro modo habría sido imposible en el medio abstracto y reflexivo de la música.

Algunos críticos han creído ver en la "epifanía" Joyceana una experimentación entre lenguaje humano y música, análogos desde el punto de vista fenomenológico, pero incompatibles, desde la perspectiva semiótica. El lenguaje humano siempre opera en relación hacia una realidad externa (aunque los seguidores de la denominada "deconstrucción" no estén de acuerdo), mientras que la música es reflexiva. Mosley, por ejemplo, considera que Joyce experimenta con tres propiedades comúnmente asociadas al contrapunto musical, simultaneidad, repetición, y autonomía/interdependencia, experiencias que se ponen de manifiesto en "Los Muertos", cuento que contiene varias composiciones musicales eclécticas, introducidas a veces al ritmo de la conversación. El momento epifánico opera de manera semejante al contrapunto musical, mediante una combinación de líneas melódicas autónomas integradas al final en una melodía.

La música, como la alegoría, no excluye el tiempo. Mientras en el símbolo la relación entre significante y significado es única y hermética, la alegoría, según Walter Benjamin, permite la existencia de un espacio o "agujero" (*gap*) entre forma y contenido, que abraza la temporalidad (Benjamin,1977:166). Benjamin explica además, en consonancia con las ideas de Paul de Man,

exploradas en la Sección 8, que el símbolo se preocupa por lo hermoso, lo bello, falsificando la historia al excluir todo lo demás, particularmente lo monstruoso y lo diferente (Ibid.176). Las epifanías de Joyce pretenden exponer la condición paralítica de la sociedad, estando más cercanas a la alegoría que al símbolo, según veremos en las siguientes líneas.

Benjamin explica que después de la muerte de Dios, de lo permanente y de lo trascendente, el símbolo no tiene razón de ser, y el modo alegórico se abre camino en el periodo moderno, al igual que ocurrió durante la época barroca, para exponer el paisaje primordial de la historia como ruina, como parálisis y como pesadilla de la que escapar (frase que Joyce pone en boca de Stephen en el segundo episodio del *Ulises*).

Para Benjamin, la obsesión por la pérdida de lo trascendente, la imposibilidad de resolver la pregunta del Grial, hace sobrevenir una sensación de luto y muerte. Pero los muertos, al no poder escapar a un mundo trascendente, permanecen encerrados en este mundo inmanente, regresando como cadáveres o como fantasmás (Weber,1991:494). La búsqueda de la respuesta a la pregunta por el "Ser" se convierte entonces en un eterno regreso al lugar de la pérdida original, al lugar de la Caída, obsesión que caracteriza al Modernismo.

Este tipo de narración no es histórica, no puede regirse por la metáfora del viaje, que coloca la respuesta al final, en el mundo trascendente. No tiene, por tanto, un fin teleológico sino alegórico, consagrando la repetición de la confusión potencial entre lo figurado y lo referencial, violando así el principio aristotélico de identidad o no-contradicción, sugiere De Man (1979).

La temporalidad vacía revelada por los momentos epifánicos de Joyce es, pues, semejante al tiempo alegórico, un retroceso al pasado de un tiempo imaginario. La tendencia del lenguaje a convertirse en temporalidad o *diegesis*, sin poder aspirar a ser representación (*mimesis*) caracteriza, según De Man, lo que hemos denominado "historia literaria" (De Man,1979:250), algo que también Ricoeur ha apuntado (1987), aunque dejando claro su distancia de la escuela deconstructiva.

En las Sección 7 y 8 exploramos como el tiempo, o mejor, la temporalidad, puede verse como el resultado de una violación contextual, originado en algún tropo, como la alegoría, la ironía etc., que cree un espacio perceptivo, pudiendo así incrementar la fuente de placer poético. En el Modernismo, al autor le resulta imposible trabajar con símbolos desarticulados, fragmentados, expuestos a una multiplicidad ideológica que niega una lectura coherente, única y absoluta, sea religiosa o histórica. El artista moderno reflexiona entonces sobre sí mismo, sobre su obra y su capacidad creativa, convirtiendo el texto en alegoría.

El lenguaje irónico de Joyce, al igual que el lenguaje poético de Woolf, puede interpretarse, pues, como un regreso a la alegoría medieval, abandonando el lenguaje simbólico

que, tanto Derrida como Kristeva, han denominado "logocéntrico", y favoreciendo el modo semiótico de referencia, un lenguaje muy próximo a la música, a través del que Joyce expresa los límites culturales del propio lenguaje, "los modos cambiantes de lo visible y lo audible" (*Ulises*, 1986:31 y 1982:42), y a la vez, los subvierte, escapando de la pesadilla de la historia.

El Retrato del Artista Adolescente (1914). Stephen contra Joyce: el retrato de la narración como temporalidad irónica.

En el prefacio a sus *Confesiones*, Rousseau (1712-1778) había escrito lo siguiente: si no soy mejor que los demás, al menos soy distinto.

Al contrario que en el pensamiento cartesiano, el existencialista cree que la razón no determina su existencia, que nosotros no razonamos para existir, que la existencia consciente no "es" de acuerdo con ninguna esencia, definición o sistema. Los sistemas racionales son siempre productos de los instintos, temores y esperanzas de un hombre que ya "existe".

La sociedad siempre busca hacer al ser humano parte de algo, miembro de un grupo, escuela, nación, creyente de alguna religión, siempre con el afán de sistematizar lo más posible. Pero la capacidad de libertad del ser humano es extraordinaria. La historia de la humanidad ha sido la historia de una liberación. Los Ilustrados quisieron liberarse de la autoridad eclesiástica y política. Los Románticos quisieron liberar el corazón y la mente de la razón ilustrada. Darwin liberó las ciencias humanas del dogma religioso elevándolas al nivel de ciencias naturales. Nietzsche luchó por liberarse de los valores decadentes de la sociedad burguesa. Marx no habló de otra cosa más que de liberación. Para Freud la liberación se encontraba en el inconsciente. La sociedad moderna quiere liberar a la mujer del hombre, la pasión de la razón, el instinto del intelecto, el arte de la ciencia, el lenguaje como alegoría del lenguaje como símbolo...

La historia de hombre es una historia de liberación; del movimiento de la historia universal al cuento individual; de la *mimesis* a la *diegesis*; del símbolo a la alegoría, de nosotros a mí; de la igualdad a la diferencia.

Para el existencialista, la libertad es la característica más importante del ser humano, un ser que es libre para asignar valores a sus acciones y dar significado a su vida, sólo así es "verdadero" consigo mismo. La única cierta, la única fe, es el individuo. Esta es la paradoja existencial: el ser humano está condenado a ser libre.

Para el existencialista, la vida es un proceso de búsqueda inalcanzable. Sólo tras aceptar nuestra condición y pasar por una crisis de náusea y desesperación, comenzaremos a darnos cuenta de nuestro compromiso con la acción y la liberación. El mundo humano se

construye así en el vacío de nuestras elecciones, de la doxa u opinión, una no-presencia siempre líquida en búsqueda de libertad.

La visión histórica y hegeliana de progreso ya no es posible en un mundo asolado por las guerras, la sinrazón y los deseos irracionales. Tampoco es posible la representación del mundo de manera única y mimética. El lenguaje comienza a alejarse de la "realidad" y el papel de la mente no es sólo percibir sino tomar parte activa en la formación de esa "realidad" (lo que quiera que sea).

El Retrato del Artista Adolescente (1916) se divide en cinco capítulos que corresponden a las distintas etapas de la vida de Stephen, protagonista que aspira a ser un profeta, como Joyce mismo, revelador de la condición paralítica de Irlanda. La novela es, pues, autobiográfica, una alegoría del propio artista. Mientras su padre vive inmerso en un pasado idealizado, Stephen/Joyce emplea su imaginación para construir su propio tiempo y su propia historia.

Las técnicas innovadoras empleadas por Joyce, su utilización de la ironía, de múltiples puntos de vista, etc., reflejan el sentido de la vida como una sucesión líquida de presentes, al igual que ocurría en las narrativas de Woolf, y, aunque Joyce no emplea el presente atemporal para crear un efecto de suspensión del tiempo, sí que la relación entre momentos perceptivos parecidos, crea un efecto de conexión entre pasado y futuro.

Las imágenes empleadas dejan patente que la existencia de Stephen, su progreso de niño a adulto, se desarrolla a través de sucesivos encuentros con el mundo, todos ellos mediados por el lenguaje, según comentábamos en la Sección 8. La propia prosa de la novela varía desde los primeros balbuceos hasta el lenguaje rebelde e hinchado de un adolescente que comienza a encontrar su voz (Werner, 1988:27-28). La primera frase de la novela dice mucho sobre el sentido del ritmo y sentimiento poético tanto de Stephen como de Joyce (1993:19 y 1985:7). Stephen aprende a distinguir entre mojado y seco, caliente y frío, tristeza y felicidad, relacionando todas sus experiencias con el mundo fenomenológico, en particular con los olores y los sonidos, pero también con su entorno familiar, histórico y político. La búsqueda de su identidad comienza por el deseo de querer formar parte del grupo, "la clase de Elementos, el colegio Clongowes, el condado de Kildare, Irlanda, Europa, El Mundo, El Universo" (Ibid. 1993:27 y 1985:14) para después aspirar a ser libre y distinto "yo Stephen Daedalus" (Ibid. 1993:89 & 1985:85), según indican las visiones y epifanías de pájaros y aves al final de la novela. "Nacionalidad, lengua, religión. Intentaré volar por encima de esas redes" (Ibid. 1993:177 y 1985:184).

Joyce muestra como la formación del carácter es el producto, no sólo de las experiencias fenomenológicas, sino de las fuerzas sociales. A medida que Stephen crece, la

narración se vuelve más sólida (Ibid.1993:77), con la gradual acumulación de experiencias (Ibid.1993:139 y 1985:141-2) y memorias (Ibid. 1993,140 y 1985:142) e (Ibid.1993:143 y 1985:145). Una vez que Stephen ha llegado a su meta de completa autonomía, desde donde proclama su "*non serviam*" (Ibid.1993:177), indica que se expresará tan libremente como pueda y que empleará para su defensa y como únicas armas "el silencio, el exilio, y la astucia" (Ibid. 1993:213 y 1985:222).

La imaginación de Stephen le permite sobrepasar el tiempo (Ibid.1993:105 y 1985:105), figurándose profeta, compositor del poema de la Irlanda paralizada, ascendiendo como un himno eucarístico con las manos levantadas para el sacrificio (Ibid.1993:192 & 1985:200), autor potencial de una épica nacional irlandesa como *Ulises*. Stephen, como su nombre sugiere, quiere llegar a ser una figura redentora, a semejanza de Cristo, quiere volar como Daedalus sobre las redes de la sociedad.

Desde su individualidad, Stephen continua sintiéndose parte de un grupo social, de una especie de plan teleológico (Ibid. 178) que amenaza su libertad (Ibid.1993:144). Desde el muy joven, se siente amenazado por la caída, por las águilas que le sacaran los ojos. Siempre consciente de que va a caer (Ibid.). De hecho, como Wittgenstein, Stephen piensa que la libertad de pensamiento no existe, puesto que todo pensador se encuentra atado por sus propias leyes (Ibid. 182), otra de las paradojas de la condición humana.

Su deseo de sobrepasar tiempo e historia mediante la imaginación se ven frustrados por el lenguaje, un lenguaje que Stephen no encuentra pero Joyce sí (ver la lectura del episodio de "Circe" en el *Ulises*). Aunque "esta carrera y este país y esta vida me han creado...yo me expresaré como soy" (Ibid. 1993:213 & 1985:222).

El conflicto entre la concepción determinista de las leyes de la mente y su deseo de libertad total, dirige a Stephen hacia una alternativa dialéctica y fenomenológica de la experiencia. Stephen cree que, aunque nuestros encuentros con el mundo vengan dados según las categorías Kantianas derivadas de experiencias previas, en cada nuevo encuentro y mediante su imaginación, él puede crear algo esencialmente distinto. Esta dialéctica, según indicábamos, se encuentra prefigurada en la estructura de la novela, que presenta una comunicación líquida y no lineal sino espiral entre pasado, presente y el futuro, un intento dinámico de vencer la parálisis.

Esta filosofía de la vida se refleja en la teoría estética de Stephen, explorada en la Sección 8 (Ibid.1993:185 & 1985:193). Sin embargo, el autor, Joyce, sugiere que lo transcendental no existe y que los acontecimientos pequeños y poco importantes de nuestra vida diaria, son el material de nuestra experiencia. No existen acontecimientos ni curvas

monumentales de emoción. Las epifanías se hacen de los momentos evanescentes de la vida cotidiana. La calidad alegórica de la narrativa de Joyce permite un espacio o “agujero” temporal que es ensanchado además por su distancia irónica.

En *El Retrato*...persiste la distinción entre personajes y narrador, un narrador que no es el protagonista, narrando en primera persona, ni un intruso omnisciente. El narrador idiosincrásico de la novela funde el lenguaje objetivo y subjetivo ofreciendo un retrato de la flexibilidad de nuestra relación conceptual, de la relatividad de una percepción del mundo determinada por nuestra posición en él, y de nuestra posición con relación a otros. Se trata de un narrador que habla de Stephen en tercera persona, pero que, de vez en cuando, emplea las categorías mentales de su personaje, acentuando la confusión entre lo “real” y la “ficción”, sugiriendo la “horrorosa” posibilidad de que, al igual que descubrió Marlow en su descenso al Corazón de las Tinieblas, las leyes humanas no sean más que convenciones culturales, y que la “verdad” esté determinada por la perspectiva o paralaje (palabra emblemática del *Ulises* con la que tendremos tiempo de jugar más tarde).

La visión de Stephen al final del *Retrato* se acerca cada vez más a la del narrador, Joyce, el artista. La composición de su poema-canción, “villanelle”, es una condensación de los elementos claves de la historia de Stephen: su niñez, su búsqueda de identidad, su visión de la Cristiandad y de las mujeres. A final del poema, Stephen adquiere su voz lírica en primera persona. Súbitamente la narrativa rinde cualquier pretensión de objetividad (o de subjetividad, según como se mire) pasando a la forma epistolar en primera persona en el diario de Stephen. Personaje y autor se funden en una voz que forjará en su alma la consciencia aún no creada de su raza, con la substancia heredada encontrada por millonésima vez (Ibid.1993:218 y 1985:228).

Kershner (1989 y 1993:373-390) ha señalado que el conocimiento individual del *Retrato*... se transforma en una proyección más generalizada de un conocimiento colectivo en el *Ulises*, reflejando una vez más la concepción de la objetividad mediada por fuerzas tanto de la cultura como del conocimiento, es decir, enturbiando la frontera entre lo innato y lo adquirido, objetivo y subjetivo. Para Kershner esta búsqueda es un intento de conseguir una especie de unión mística con la consciencia racial y así conseguir superar la desesperación de la vida en un mundo sin Dios, donde la caída (es decir, la culpa sexual y religiosa) se transfigura en la idea de belleza y libertad lingüística.

Are you not weary of ardent ways,
Lure of the fallen seraphim?
Tell no more of enchanted days.

Your eyes have set man's heart ablaze
And you have had your will of him.
Are you not weary of ardent ways?

Above the flame the smoke of praise
Goes up from ocean rim to ocean rim.
Tell no more of enchanted days.

Our broken cries and mournful lays
Rise in one eucharistic hymn.
Are you not weary of ardent ways?

While sacrificing hands upraise
The chalice flowing to the brim.
Tell no more of enchanted days.

And still you hold our longing gaze
With languorous look and lavish limb!
Are you not weary of ardent ways?
Tell no more of enchanted days.

En la Sección 8 vimos como los tres pasos de aprehensión estética que Stephen describe como "Tomás de Aquino en la práctica" guardan un gran parecido con el proceso dialéctico hegeliano, y que según apunta De Man, las dos formas de cognición *Verstand* y *Vernunft*, corresponden, más o menos a la distinción de Goethe entre alegoría y símbolo como formas de representación (De Man,1979:270). El énfasis en la armonía, en la sistematización, está también muy presente en la obra de Joyce. En el episodio de "Ítaca" en el *Ulises*, Joyce parodia una discusión entre el científico y analítico Bloom y Stephen, el romántico sintético. Además, según la estética de Hegel, el arte puede servir para traducir la síntesis de los aspectos del *Verstand* (comprensión) y llevarlos a la práctica, llegando a poder realizar una transformación activa del mundo, tal y como Stephen desea (*Portrait* 1993:218 & 1985:228).

Pero la teoría estética de Stephen tiene también muchos ecos del análisis fenomenológico de Husserl (reducción, reducción eidética, y el análisis cognitivo, en la Sección 8). Al romántico Stephen se le llama "Stephanoumenos" en el episodio 4 (Ibid.1993:149 & 1985:153). Stephanous en griego significa corona o guirnalda. También le llaman "Stephanoforos", buey coronado, destinado al sacrificio (a Aquino se le conocía como el "Buey Mudo" de Roccasacca). "Phenomenous" significa dar importancia a lo casual (recordemos que las "epifanías" querían capturar tanto lo feo y poco común, como lo casual, según nota el hermano de Joyce en su libro). En la escena, los amigos de Stephen nadan y le llaman para que se reúna con ellos. Stephen mira fijamente su desnudez y sus cuerpos, consciente de su orgullosa libertad y del poder de su alma creadora. Se trata de un pasaje muy lírico en el que Stephen se imagina volando como un halcón sobre el mar (Ibid.1993:150 & 1985:154), poco antes de su visión de la chica pájaro, inmortalizada después es el poema de Stephen. La epifanía no se trata de una revelación transcendental, sino de un momento en que todos los sentidos funcionan en armonía (Ibid.1993:151 & 1985:155-6). No es un momento místico sino

muy físico, donde el ritmo es marcado por los latidos del corazón de Stephen, ajeno al tiempo cronológico (1993:152 & 1985:157).

La descripción de la teoría estética de Stephen, la siguiente sección, se enmarca en una atmósfera irónica que alivia el discurso casi filosófico, y permite además que contemplemos la situación desde otra perspectiva. El espacio o agujero entre las ambiciosas ideas de Stephen y el silencio del narrador es verdaderamente muy ancho. El juego irónico alcanza un pico después de la composición del poema, resumen de la vida de Stephen, al contradecir su concepción Romántica del proceso creativo. La atmósfera paródica es subrayada por la conducta de los compañeros de Stephen. Lynch, por ejemplo, reacciona ante los latinajos de Stephen “integritas, consonantia, claritas” (Ibid. 1993:184 & 1985:192) con “una inteligencia excrementitious”, y la descripción idealista del arte como aquello que da luz, sonido, forma y color a la prisión de nuestra alma (Ibid. 1993:180 & 1985:187) se produce cuando el grupo de amigos ha llegado al puente del canal y una luz gris se refleja en el agua sucia y maloliente, que Stephen intenta ignorar (Ibid.) Suciedad y fealdad son la substancia de las epifanías alegóricas de Stephen, es decir, sin excluir lo negativo y triste, tal y como indicaba Walter Benjamin (Benjamin,1977:176).

El modo alegórico se encuentra también presente en la definición que da Stephen del arte, al tiempo que le dice a Lynch que se acuerde de los puercos mientras él mismo recuerda una ocasión en que otro amigo perdió la paciencia al oír su teoría estética y se puso a hablar del tocino de Wicklow (Ibid.). La ironía de la escena es mucho mayor si recordamos que en el *Ulyses*, Joyce relaciona el proceso de creación literaria al burdel, y recordemos aquí también a Circe y a sus cerdos. Stephen termina reconociendo que necesita una nueva terminología y una nueva experiencia personal (Ibid. 1993:182 & 1985:190), como la que Joyce describe en Circe.

De la misma forma, la explicación de Stephen de la belleza, comienza con un enfoque funcionalista, tomando como ejemplo a la mujer (Ibid.1993:181 &1985:189), para pasar después a aplicar la teoría que Stephen denomina “Tomás de Aquino puesto en práctica”, proceso que explicábamos en la Sección 8 y que Stephen ilustra con el ejemplo de la cesta que debe ser separada del resto del universo visible -precursores, pasado histórico, cultura, etc., (Ibid. 1993:184 & 1985:192), un proceso que Harold Bloom (1979) ha denominado “askesis”. Según Husserl, la reducción fenomenológica es precisamente la exclusión de tomar en consideración todo lo que no es presentado inmediatamente al conocimiento, una suspensión que denominó *epoché*. Para describir los fenómenos tendemos, explica Husserl, a aplicar formas Platónicas, cuando lo que deberíamos hacer es aislarlos, encontrar lo individual y distinto del conocimiento, intentando no emplear categorías derivadas de experiencias previas. La búsqueda

de este nuevo lenguaje se convierte en el objetivo de Stephen y del propio Joyce, que a través de su personaje se interroga acerca de los colores de las palabras (Ibid.1985:152). Stephen, retrato de un joven y Romántico artista continua buscando la nueva terminología y experiencia personal en el *Ulyses*, mientras que Joyce, el autor, artista maduro, encuentra este nuevo lenguaje, que Kristeva (1980) ha denominado "semiótico", escapando del lenguaje simbólico y abrazando los "agujeros" temporales de la alegoría, a través de un a prosa cada vez más lejos de la *mimesis* y más cerca del puro sonido, que es el lenguaje de *Finnegans Wake*.

El poema-canción (villanelle) de Stephen, que compone después de la exposición de su teoría estética, supone una especie de resumen de toda su historia. La fe Católica y la sexualidad son sus mayores preocupaciones, que Stephen consigue apartar, al final del poema, para dar paso a la imagen del artista en las líneas 10-15, profeta o sacerdote de la imaginación creadora. Las líneas 17, 18, 19 consolidan la desilusión de Stephen con ambos mundos, mostrando a un artista que no consigue sobrepasar el diálogo entre lo físico y lo místico. Sólo el lector puede. Cuando la voz del narrador y la de su personaje se funden en una sola, al final del libro, primero con un toque lírico y casi inmediatamente con la objetividad del registro diario, entonces, y sólo entonces, nos damos cuenta de que hemos descubierto lo que Marlow encontró en su descenso al Corazón de las Tinieblas: la mentira.

La percepción del tiempo en el *Ulyses*.

In a sense, all poetry is positional: to try to express one's position in regard to the universe embraced by consciousness, is an immemorial urge. The arms of consciousness reach out and grope, and the longer they are the better... Lost in thought, he taps his knee with his wand-like pencil, and at the same instant a car (New York license plate) passes along the road, a child bangs the screen door of a neighboring porch, an old man yawns in a misty Turkestan orchard, a granule of cinder-gray sand is rolled by the wind on Venus, a Doctor Jacques Hirsch in Grenoble puts on his reading glasses, and trillions of other such trifles occur -all forming an instantaneous and transparent organism of events, of which the poet (sitting in a lawn chair, at Itaca, N.Y.) is the nucleus.
Nabokov,1947:139.

Rodin once called sculpture "le dessin de tous les cotes". Leopold Bloom is sculpture in the Rodin sense. He is made of an infinite number of contours drawn from conceivable angle. He is the social being in black clothes and the naked individual underneath them. All his actions are meticulously recorded. None is marked "private". He does his allotted share in the economic world of the city and fulfils the obligations of citizen, husband and friend, his body functioning meanwhile according to the chemistry of human bodies. We see him as he appears to himself and as he exists in the minds of his wife, friends and his fellow citizens. By the end of the day we know more about him than we know about any other character in fiction. They are all hemmed in a niche of social architecture, but Bloom stands in the open and we can walk round him.
Joyce reported in Budgen 64-5

1. *Ulises*. Un viaje a través del paralaje y la metempsicosis de regreso a casa.
2. Volando sobre las redes de un pasado paralítico. El balbuceo de Joyce o Paralaje Pastiche y Parodia en el *Ulises*.
3. Sirenas y Cíclopes. Un concierto desconcertante.
4. La Mujer y Joyce. Más allá de la Nausea, la Pesadilla y la Nada.
5. El Beso del Vampiro y la Emergencia del Lenguaje de los muertos vivientes. Fantasmas, Monstruos y *Diferencia*.
6. La Complejidad. El pasaporte de Joyce hacia la Eternidad.
7. La Red de Penélope o el Cuerpo Femenino como Texto Abierto.

Durante 1914 y 1922, mientras Joyce escribía el *Ulises*, la Primera Guerra Mundial le forzó a él y a su joven familia a mudarse desde Trieste a Zurich y posteriormente a París. La publicación de las primeras entregas de la novela trajo consigo grandes problemas de censura, no sólo por alusiones explícitas a materia sexual que se consideraba obscena, sino porque Joyce, siempre provocador, ridiculiza la causa nacionalista en una época en la que se encontraba en pleno auge. La *Shakespeare Company* publicó el texto completo en París en 1922, mientras que la publicación en los Estados Unidos de América no tuvo lugar hasta 1932.

Las 400.000 palabras del *Ulises* presentan una acción que transcurre en un solo día, un jueves 16 de junio de 1904, cuando dos hombres corrientes recorren las calles de Dublín, ocupados en las tareas "mediocres" de la vida cotidiana. Stephen Daedalus, muy conocido del *Retrato*, descubre que no quiere vivir con sus amigos (episodio 1, Telémaco), desalentado da una clase de historia (episodio 2, Néstor), pasea por la playa pensando en el paso del tiempo (episodio 3, Proteo), se enfrasca en una discusión dialéctica en la biblioteca (episodio 9, Escila y Caribdis), asiste a un parto junto con sus compañeros de medicina, y se emborracha (episodio 14, Los bueyes del sol), va a un burdel con el segundo protagonista del libro, Leopoldo Bloom, donde hace un numerito a lo Siegfried con una pobre lámpara, se mete en una pelea y se desvanece por el exceso de alcohol (episodio 15, Circe), habla con Bloom tomando un café cargado (episodio 16, Eumeo) y después en casa de Bloom donde ambos orinan en el jardín (episodio 17, Ítaca), y finalmente, se va a casa con nuevos propósitos para el futuro. Bloom, por otra parte se levanta, se asea y desayuna, va al retrete (episodio 4 Calipso), a los baños públicos (episodio 5, Lotófagos), a un funeral (episodio 6, Hades), al periódico por un asunto de trabajo (episodio 7, Eolo), al bar a comer (episodio 8, Lestrigones), a la biblioteca, donde coincide con Stephen aunque no se ven (episodio 9, Escila y Caribdis), a dos bares, en el primero coincide con el padre de Stephen y escucha cantar a unos amigos (episodio 11, Sirenas), en el segundo se ve acosado por un nacionalista irlandés, debido a su condición de inmigrante judío (episodio 12, El Cíclope), después de descansar un poco y hacerse una ah! en la playa (episodio 13, Nausica), Bloom se dirige al hospital a visitar a una amiga que acaba de tener un niño (episodio

14, Los bueyes del sol), va con Stephen a un burdel para intentar protegerle (episodio 15, Circe), a tomar un café cargado (episodio 16, Eumeo) y, finalmente, a su casa y a la cama (episodio 17, Ítaca), donde le espera su mujer, ocupada en recordar un hermoso día de adulterio (episodio 18, Penélope). ¡Ah sí!...y por supuesto, el libro entero está basado en la Odisea de Homero, ¡claro!

O no tan claro, pues la postura de Forster al comparar este *Ulises* con el otro, fue decir que el tema del viaje del hombre moderno y el viaje homérico tenían tantos puntos en común como “un murciélago colgado de una cornisa” (Forster,1927:121). Sin embargo, la crítica contemporánea (Modern Language Association 1998) ha elegido el *Ulises* de Joyce como la mejor obra literaria del Siglo XX escrita en lengua inglesa, reconociendo la labor de Joyce, su utilización del mito y su transformación “*sub specie temporis nostris*”, a la luz de nuestro propio tiempo (Joyce, *Carta a Carlo Linati*, 21, ix,1920,277).

Se trata de la épica de dos razas, escribió Joyce en la misma carta, y al mismo tiempo del ciclo del cuerpo humano y una pequeña historia cotidiana, pero también es una enciclopedia, pues cada aventura, cada hora, cada órgano y cada arte, se encuentran inter-relacionados condicionando el empleo en cada parte de una técnica especial (Ibid.). Joyce tuvo que enviar a sus amigos un esquema de todas las correspondencias, que en 1930, Stuart Gilbert publicaría en forma de libro. Por supuesto que el *Ulises* es uno de los trabajos más ambiciosos escritos en lengua inglesa.

Si el armazón homérico no resulta demasiado obvio, es precisamente porque Joyce lo emplea para subvertir el modelo heroico y crear una épica irónica, una parodia de anti-héroes, de mortales comunes donde la nobleza de los personajes reside precisamente en su fracaso por estar a la altura, por alcanzar la dimensión épica.

El personaje y carácter de Ulises había fascinado a Joyce desde su juventud, según confesó en sus cartas (Cartas 271). Joyce le dijo a su amigo Frank Budgen (1934:107) que el personaje de Stephen ya no le interesaba, porque tenía una forma que no podía cambiar, “este joven Fausto no es un hombre” (Ibid.15), había dicho Joyce, es como Hamlet, sólo un hijo de... Sin embargo, Ulises es también padre, esposo, amante, compañero de armas y rey de Ítaca, listo y valiente, e intentó librarse del servicio militar simulando locura, comentó Joyce (Ibid.). Es así como la figura de “un judío converso, glotón, lascivo, tímido, sin dignidad, superficial y amable cuando algo le interesa” (Forster,1927:121-3) llega a convertirse en “un reproche al mito del heroísmo militar” (Kilberd,1992:2-6).

Joyce no empleó los mitos irlandeses de origen Celta, muy de moda durante su juventud gracias al esfuerzo del movimiento literario conocido como el “Renacimiento Irlandés”, del que formaban parte Yeats, Pearse y Lady Gregory, entre otros. Estaba convencido de que estos

mitos no proyectaban el verdadero carácter de la gente de Irlanda (Ibid.). Joyce había dejado de ir a las clases de lengua Gaélica de Pearse, al darse cuenta de que su maestro no podía alabar la lengua celta sin denigrar la inglesa, incidente que Stephen menciona en el *Retrato*. Ya hemos comentado que Joyce quería mostrar a sus compatriotas la parálisis en la que se encontraban, como en un espejo, había dicho.

Así comienza el *Ulises*, con Mulligan “portando un cuenco lleno de espuma sobre el que un espejo y una navaja de afeitar se cruzaban” (*Ulises* 3)⁷, una imagen contemplada por Stephen, para quien el espejo simboliza el agrietado arte irlandés (Blamires,1981:3). La navaja se asocia a la mente de Stephen, que explora la vida a través de su intelecto, mientras que Bloom la experimenta con su cuerpo, ya que, como Joyce dejó dicho, “si no tuvieran cuerpo no tendrían mente” (Joyce en Budgen,1934:21), algo que Forster contempla como “la obstinada tentativa de cubrir el universo con lodo” (Forster,1927:108).

La defensa que Joyce hace del cuerpo, a lo largo de la novela, no deja de tener referentes en la vida real. El autor había escrito a su mecenas, Harriet Shaw Weaver, “cada vez que menciono o incluyo a cualquier persona, me entero de su muerte o desgracia” (Carta a H.S Weaver,20.vii,1919, *Letters* 240-1). Recordemos que Joyce escribe el *Ulises* durante la Primera Guerra Mundial, cuando la gente destruía su cuerpo físico por ideas.

El primer episodio de la novela, Telémaco, fue escrito por Joyce para *Dublineses*, aunque luego no fue incluido en la colección (Carta a Carlo Linati 271). Corresponde a las rapsodias I y II de la *Odisea*, cuando Telémaco parte en busca de su padre, Ulises (Bloom). La razón por la que Stephen abandonó la Torre Martello y Joyce Irlanda continua siendo un misterio, aunque hay claras sugerencias de que Mulligan es “el usurpador” (Malachi en griego significa precursor, según indica García Tortosa en su introducción, LXXIII y el apodo “Buck” significa, como bien sugiere Tortosa, algo así como “machito”) mientras que Stephen es Hamlet. Mulligan reprocha a Stephen el no haberse arrodillado en el lecho de muerte de su madre, instándole después a que le pida dinero al Haines, otro estudiante de medicina que comparte la torre con ellos. A Stephen no le gusta Haines, de quien dice que esta medio loco, y además es inglés. Estos hechos hacen que Stephen decida despertar de su condición paralítica e inactiva, y abandonar la torre o el “*omphalos*” (en griego significa templo pagano, centro u ombligo) para nunca regresar.

En la segunda escena (Néstor) contemplamos a Stephen trabajando como profesor de historia. Su encuentro con el director del colegio, el señor Deasy, refleja la visita de Telémaco a

⁷ Algunas citas para esta parte de la traducción son de la edición de Francisco García Tortosa en Cátedra Letras Universales, 1999. Si no está así indicado, las traducciones son mías.

Néstor, donde se entera del sitio de su padre en Troya. El episodio de Joyce se encuentra lleno de referencias al pasado y a la historia de Europa, de Irlanda y de la Iglesia Cristiana. La mente de Stephen está repleta de ecos del poeta Blake, que hablan de la irrealidad del pasado y de la destrucción del tiempo, particularmente de la imagen de un puente en ruinas (Ibid.1986:21 y 1982:31), que simbolizaría el fracaso de Stephen por escapar de Irlanda. La frase que queda en la mente del lector es la famosa "la historia es la pesadilla de la que intento despertarme" (Ibid. 1986:28 y 1982:37). Otra frase importante es la siguiente: "desconfío de las grandes palabras que nos hacen infelices" (Ibid. 1986:26 y 1982:40).

El tercer episodio corresponde a la rapsodia V de la Odisea, cuando Telémaco se encuentra con Proteo, el viejo del mar que constantemente cambia de forma para eludir las preguntas, y finalmente le dice que Ulises ha sido capturado por Calipso. En el primer episodio había numerosas referencias al espacio (la Torre Martello, etc.) que se transforman en movimiento y acción en este episodio. Stephen camina hacia el centro de Dublín, y el caminar de su pies sobre la rocosa playa, llena de altibajos, marcan el ritmo fenomenológicamente paralelo de su mente, asombrándose ante la naturaleza cambiante del mundo, "Ineluctable modalidad de lo visible...Marcas de todas la cosas estoy aquí para leer" (*Ulises*, 43, en la edición de García Tortosa), sorprendiéndose ante la revelación de la realidad, su naturaleza epifánica, que nos alcanza bajo los modos cambiantes y limitados de lo visible y de lo audible, de las dimensiones espacio-temporales, de lo uno junto a lo otro (*nebeneinander*) y de lo uno tras lo otro (*nacheinander*) (*Ulysses* 1986:31 y 1982:42). Simultaneidad y sucesión, aspectos explorados en la epifanías musicales de *Dublineses*, y que Joyce continua capturando a través de los viajes paralelos y simultáneos (a veces) de sus dos personajes. Para Stephen las cosas se presentan bajo el modo cambiante de su visibilidad, "la firma" de las cosas. Piensa en Aristóteles y cierra los ojos para excluir la presencia, la visión. Los problemas con la vista de Joyce se hicieron más graves durante su trabajo en el *Ulises*. Cuando escribía *Finnegans Wake*, Joyce ya estaba casi ciego.

Stephen emplea su versátil bastón (simbólica cruz que sirve de espada durante el numerito de Siegfried en el episodio del burdel), para aplastar conchas y restos bajo sus pies, creando un ritmo acústico que le hace preocuparse por el cambio de la música y del habla. Stephen retoma un pensamiento del *Retrato*, donde afirmaba que los errores de un genio son siempre intencionados y abren la puerta al descubrimiento (*Ulysses*,1986:156), y asocia sus posibles obras literarias a signos oscuros en un campo blanco, preguntándose si alguien los leerá alguna vez. Sus pensamientos se mueven al idealismo de Berkeley y comienza a dudar de su propia concepción Romántica de la realidad, una concepción con claros tintes

fenomenológicos. Stephen trata entonces de decidir si la distancia es una dimensión objetiva o impuesta por la mente del observador (ejemplo más sencillo de paralaje, palabra que obsesiona a Bloom durante todo el día, y que se refiere a la distinta perspectiva de los dos ojos, efecto que produce la profundidad del campo visual; ver el episodio de "El Cíclope"). La relación entre lo ideal y lo real es explorada a lo largo de los distintos episodios del *Ulyses*, como veremos en otras partes.

Mientras los tres primeros episodios corresponden más o menos a los libros 1-4 de la *Odisea*, conocidos como "La Telemaquia", el cuarto episodio, "Calipso", corre paralelo al 5, y en él encontramos por primera vez al errante Odiseo. Leopold Bloom o Poldy, como le llama su esposa, es "un hombre completo" y "un hombre bueno" (Joyce citado en Budgen, 1934:15-18), "es hijo, padre, esposo, amante, amigo, trabajador y ciudadano. En casa y en el exilio...(y) aunque sólo esta ausente de su hogar una 17 horas, un día o muchos, no tiene ninguna importancia" (Ibid.64-5). El señor Bloom prepara el desayuno tanto para sí mismo como para su esposa. Son alrededor de las ocho de la mañana y, a esta hora, Stephen y Mulligan se encuentran enzarzados en una vaga discusión en la Torre Martello. Es decir que Joyce incluye aquí un salto temporal hacia el pasado y explora la simultaneidad. Bloom es descrito con trazos naturalistas, un judío a quien le gustan los riñones de cerdo y el tocino para desayunar, que se entretiene mirando a la joven sirvienta del vecino cuando ambos se encuentran en la carnicería, e incluso se imagina persiguiéndola a casa para contemplar el mecer de sus caderas... Pero Bloom es también un buen padre, preocupado por su hija de quince años que se encuentra lejos de casa por primera vez. Atento, le lleva el desayuno a su esposa, Molly, quien desde la cama le pregunta acerca del significado de la palabra "metempsicosis" que ha encontrado entre las páginas de la novela erótica que está leyendo. Después de acariciar a la gata, que se le mete entre las piernas, se dirige al retrete con una revista, que después emplea para limpiarse. Las campanas de la iglesia le recuerdan que debe darse prisa para ir al funeral de un conocido.

Joyce había indicado que mientras el episodio anterior, "Proteo", empleaba el movimiento del mundo y de las palabras para referirse a la filología, "Calipso" era una incursión en el mundo de la economía, ciencia que atrae mucho a Bloom, y que aparece reflejada en la cantidad de información que Joyce acumula en el episodio, mediante la técnica del fluir de la consciencia, información que de momento el lector no puede digerir pero que más tarde se mostrará indispensable, ya que los pequeños detalles (la llave olvidada, la preocupación por el sombrero, la palabra metempsicosis, etc.), aparentemente accidentales, tendrán después consecuencias importantes, como si de un sistema caótico se tratase. Joyce nos fuerza a recordar miles de pequeñas cosas, en un intento paranoico de absorberlo todo, por si acaso.

Thomas Jackson Rice (1994,41-54) ha ofrecido una explicación convincente para la cantidad de "significantes abiertos" (*open signifiers*) personificados en mensajeros, que acosan a Stephen y Bloom. Brian Stonehill ha señalado también la importancia del complot cibernético del *Ulises*, y el hecho de que la palabra derive del griego "timonel". En nuestra versión inglesa ofrecemos numerosas citas que prueban la relación entre la forma de la narración del *Ulises* y su paralelismo con los sistemas complejos de las teorías del caos, y en las que no podemos entrar en el breve espacio de este resumen-traducción, aunque regresaremos a este tema en una subsección.

El quinto episodio, "Lotófagos", rinde la impresión de la inacción del personaje de Bloom, que se dirige tranquilamente a los baños públicos, tras haber comprado un jabón en la droguería. Por cierto, que la flor del loto, es para los seguidores de Ulises, en la *Odisea*, una droga con un efecto paralizante (recordemos la preocupación de Joyce por la parálisis). El episodio sugiere, además, una posible conexión entre la flor blanca y la comunión (comer de un cuerpo muerto). Por si estas alusiones no fueran poco para la censura, Bloom cierra el episodio metido en el baño acariciando su florecilla.

En "Hades", el siguiente episodio, Odiseo desciende al infierno (rapsodia XI), un viaje iniciático que le descubre el valor de la muerte. El viaje de Bloom transcurre en un taxi en dirección al funeral. Su descenso es un descenso psicológico, hundido por los comentarios antisemitas de sus compañeros de viaje, el padre de Stephen entre ellos, alusiones encubiertas a su "madame" (*Ulysses*, 1986:77 y 1982:95), que se prepara para la visita de su agente y amante (Molly es cantante de opera), comentarios sobre los muertos que hacen pensar a Bloom en el suicidio de su padre y en la muerte de su hijo (Ibid.1986:78 y 1982:96), y en que la vida es un viaje (Ibid.1986:82 y 1982:100). La mentalidad pragmática de Bloom hace que piense en la muerte en términos médicos y se horrorice ante la idea Cristiana de la Resurrección física, "cada hijo de vecino buscado su hígado ...y el resto de sus tripas (Ibid.1986:87 y 1982:107), lo que le lleva de nuevo a considerar la transmigración del alma o metempsicosis.

A las doce del mediodía Bloom se encuentra en el periódico donde trabaja como agente de publicidad. El ruido de las máquinas y de la retórica de la gente recuerdan al del aire circulando por los pulmones (en el esquema corporal) y ofrece una vaga correspondencia con la rapsodia X de la *Odisea*, donde Ulises se encuentra con "Eolo", dios de los vientos, quien le entrega una bolsa llena de ráfagas que, en lugar de llevarle de regreso a Ítaca, lo aleja cada vez más de su destino. Bloom se encuentra muy lejos también de alcanzar sus metas comerciales. La frustración y la respiración agitada son el tema de un episodio en el que Stephen coincide con Bloom (simultaneidad) pero no se ven. Las llaves, instrumento iniciático por excelencia, aparecen

tanto en el anuncio que Bloom pretende poner como en las alusiones a los dos protagonistas que han olvidado las sillas en casa, una indicación más de que la clave de la novela no va a ser fácil de encontrar.

Después de tantos problemas, Bloom tiene pocas ganas de almorzar, aunque es la hora. Se dirige a un bar con el propósito de tomar algo, pero la imagen de una rata devorando cadáveres y la visión de los hábitos, poco higiénicos, de los comensales del bar, hacen que sienta ganas de vomitar. El arte que Joyce intenta describir en "Lestrigones", mediante la técnica "peristáltica" (Joyce citado en Budgen, 1934:21), es la arquitectura. El episodio es un verdadero ejemplo del proceso de "tunnelling", si empleamos el término de Woolf. Mediante una incursión en la mente de Bloom, llena de memorias y recuerdos, el lector obtiene un retrato más claro del protagonista y puede reconstruir, mediante paralaje, su historia personal, la arquitectura de nuestro particular Ulises, proyectado así en arquetipo universal.

El contraste entre lo real, el verdadero alimento, y lo ideal, asociado en el episodio una vez más a la religión, engloba también muchas pequeñas sugerencias al paralaje, o visión completa desde varios ángulos, y a la ceguera (es la única vez que se nos describe al ciego cruzando la calle; en el resto de la novela sólo oímos el "tap, tap" de su bastón que, entre tanta complejidad, pasamos por alto). Imposible describir con detalle todas las distintas conexiones en este esbozo, por lo que simplemente sugeriremos que, al igual que las estatuas griegas que nuestro personaje contempla al final del episodio, la imagen, el arquetipo, está sin terminar. La arquitectura o construcción del episodio, al igual que la de la novela, se encuentra inacabada, abierta a la imaginación del lector. Un lector que necesita una vista especial, no basada en la presencia, en lo real.

El noveno episodio, "Escila y Caribdis", nos sumerge en la vacía dialéctica y retórica del grupo de amigos de Stephen, en la Biblioteca Nacional. El órgano no puede ser otro que el cerebro y la razón, y el tema la literatura. Es en este episodio donde Joyce desarrolla las implicaciones de la relación entre Bloom-Stephen como padre e hijo, respectivamente. La complejidad a la que Joyce ya nos tiene acostumbrados hace que relacionemos también la religión, Bloom – Dios y Stephen – Cristo, con todo el entramado remolinesco. Además, Joyce aprovecha para desarrollar una teoría sobre Shakespeare y su hijo Hamnet, posible fuente de la tragedia, teoría sobre el edipo en *Hamlet* que, según indica Ellmann (1977:56), Joyce había expuesto ya en alguna conferencia pública en su juventud, y que plantea paralelismos con el complejo de "Daedalus" que sufre Stephen, es decir, el padre como precursor, presencia fantasma (Espíritu Santo), pasado paralítico del que el joven escritor debe librarse para ser capaz verdaderamente de crear. La idea, que Stephen plantea en este episodio, de que lo único

verdadero es la madre, de que la única certeza es el formar parte de un cuerpo "real", proporciona conexiones con la calidad fenomenológica de las epifanías y con el tema de la mujer y del parto del arte, fundamental en los últimos capítulos del *Ulyses*.

En las siguientes líneas veremos como el juego entre lo real y lo ideal, substrato de la novela, es uno al que Joyce invita al lector. Exploraremos como Joyce evita poner fin a este juego, alegorizando su narrativa mediante la ironía, de manera que la novela carezca de resolución y constituya un sistema abierto al lector. Veremos como existen, al menos, tres razones por las que Joyce querría improvisar una frágil "construcción" de este tipo. La primera es la condición paralítica de la verdad como transcendencia, que preocupa a Joyce en *Dublineses* y que le hace desarrollar técnicas de paralaje. La segunda es lúdica. Ya hemos visto que en el *Retrato* Joyce exploraba, como Wittgenstein, que los juegos del lenguaje son instrumentos pragmáticos muy útiles a la hora de evadir la responsabilidad. Finalmente, el deseo extremo de metempsicosis, de morir viviendo, como el vampiro, en todas las lecturas posibles de sus lectores, que dada la complejidad de la novela, son muchas.

Si escurrimos el bulto de "Las rocas errantes", décimo episodio, fluido en su movimiento narrativo, cual barco sin rumbo (muchas alusiones a la navegación en esta escena), llegamos deportados a la inmensidad del Okeano Joyceano, donde podemos espiar la caída del gran navegante fenicio.

In a gabbard he barqued it, the boat of life, from the harbourless Ivernikan
Oekan, till he spied the loom of his landfall and he loosed two croakers from
under his tilt, the gran Phenician rover.
(*Finnegans Wake* 1965, 103)

2. Volando sobre las redes de un pasado paralítico. El balbuceo de Joyce o Paralaje Pastiche y Parodia en el *Ulyses*.

Phwaht is phthat?...Tell us in franca lingua. And call a spate a spate...you
antiabecedarian!
(*Finnegans Wake*, 1965, 104)

Quizás no podamos liberarnos de la anestesia y la condición paralítica, y salir del atolladero de las rocas errantes sin sortearlas, es decir, tirando del hilo de las redes intertextuales de Joyce. Nuestro proyecto en inglés hace un extenso análisis de las referencias a Shakespeare, Milton, Blake, Goethe, Platón, Aristóteles, Dante, Tomás de Aquino...que hacen muy difícil una buena traducción de Joyce. En este resumen nos tendremos que conformar con un breve *ricorso* a la condición poliglósica de la epifanía Joyceana, apuntada por Ellmann

(1958:134-4) y (Reichert, 1990:55-82) entre otros, y relacionada, además de con la alegoría descrita por Walter Benjamin (1977:166-176), con la tendencia innovadora del lenguaje planteada por Bakhtin (1967), que permitiría una multi-comprensión de la vida (paralaje).

Regresemos, pues, por un momento, a la parálisis para señalar una pretendida asociación con la sífilis, que en la época de Joyce se creía asociada a lo que se denominaba "Parálisis del loco" (*General Paralysis of the insane*), que tenía también algo que ver con la bebida (ya hemos mencionado la relación entre parálisis y bebida que Joyce explora por ejemplo en "Grace" en *Dublineses*). La palabra parálisis adquiere en el *Ulises* varias asociaciones interesantes. En el primer episodio veíamos a Stephen abandonar el *omphalos* o centro, y salir de su inacción paralítica. A continuación rechaza, en el episodio dos, su papel de profesor de historia, pasado paralítico para, en el tercer episodio, pasar a fijarse en la naturaleza cambiante de las cosas y a dudar de su propia visión Romántica, abrazando una nueva visión del mundo que describe mediante la palabra "paralaje". Mientras tanto, Bloom, mucho más práctico, piensa sobre la palabra paralaje, en relación con la vista (ve al ciego cruzando en el episodio 8) y más tarde en la misma escena, en relación con la astronomía. Recordemos que en este episodio se explora también el tema de lo real y lo ideal mediante asociaciones arquitectónicas arquetípicas, es decir uniendo la infraestructura y la macroestructura.

Después de este salto hacia atrás, a la manera de los sistemas caóticos, regresemos al presente de la narración, aunque sólo sea un segundo, pues, en realidad, vamos a adelantar lecturas que llevaremos a cabo en las siguientes líneas. Los episodios de 11 y 12, "Sirenas" y "El cíclope" fuerzan en el lector una nueva asociación entre parálisis y paralaje, un concierto desconcertante que muestra la condición paralítica como la incapacidad para cambiar de posición y alcanzar una estrategia que permita considerar el objeto desde otra posición, dando un rodeo a las estatuas griegas, por ejemplo.

Por si el juego de palabras no fuera suficiente Joyce juega irónica y escépticamente con su propio texto. Ya hemos visto la doble lectura del *Retrato*, y el juego entre paternidad, maternidad, la vida de Shakespeare, su obra *Hamlet* y el fantasma del padre muerto, que hacen que el incrédulo Eglinton le pregunte a Stephen en el episodio noveno, ¿pero se cree usted su propia teoría? Pregunta a la que Stephen responde con un "¡No!...¡Oh, Señor ayuda mi incredulidad! (*Ulysses* 1986:176 citado por Cixous, 1984:15-30). Si, como Joyce y Cixous sugieren el sujeto se autodefine por su opuesto, el Otro, y el texto por su relación con la multitud de textos que circulan dentro de él, la lectura no puede ser lineal sino espiral, rompiendo la continuidad temporal a corto plazo, aunque no a largo plazo. Es decir, que la posibilidad de

orden, como en los sistemas caóticos, se da desde la perspectiva lejana, desde el efecto de paralaje.

Y por si la multitud de puntos de vista y el efecto espejo no fuera suficiente, el lenguaje de Joyce, se vuelve progresivamente más mutable, plástico y líquido, según veremos en las lecturas de otros episodios, combinando multitud de efectos, desde la florida y romántica prosa de Gertie (episodio 13) al discurso dialéctico de Stephen (episodio 9) pasando por la charla nacionalista del bar (episodio 12), a la cualidad musical de los chismes en "Sirenas" (episodio 11) o la pesadilla surrealista y pictórica del burdel de Circe (episodio 15) para terminar en la ruptura atómica del núcleo de la literatura inglesa en "Los bueyes del sol" (episodio 14), ¡Big Bang!, nacimiento de un nuevo lenguaje inestable, vacilante en sus orígenes, donde el lector puede percibir el ritmo oscilante de los primeros balbuceos de Joyce, p-p-p, paralaje, pastiche y parodia.

Hohohoho, Mister Finn, you're going to be Mister Finnagain! Comeday morm and, O, you're vine! Sennday's eve and, ah, you're vinegar! Hahahaha, Mister Funn, you're going to be fined again!
James Joyce, *Finnegans Wake*, 29

3. Sirenas y Cíclopes. Un concierto desconcertante.

And that salubrated sickenagiaour of yaours have teaspilled all my hazeydency.
Finnegans Wake 1965, 149

I have been reciping om omominous letters and widely-signed petitions full of pieces of pottery about my monumentatness as a thingabolls and I have been inchanting causeries to the feshest cheoilboys so that they are allcalling on me for the song of a birtch...
Finnegans Wake 1965, 226

Son las cuatro de la tarde, y Bloom se encuentra en el bar del Hotel Ormond, donde dos camareras, sirenas tras la barra del bar, sirven bebidas a clientes nada serenos, que se empeñan en cantar. Según indicó Joyce, el episodio recrea una "*fuga per canonem*", donde los arreglos temporales tales como simultaneidad y sucesión vienen dados por la orquestación de vasos y platos y la cualidad aliterativa y onomatopéyica de las conversaciones sobre la base contrapuntal de las distintas melodías entonadas por los clientes del bar.

Como en otros episodios, un completo estudio de la escena requiere un exhaustivo análisis, fuera de lugar en un resumen como éste. Mencionaremos únicamente que la elección de composición musical no es meramente casual sino que, precisamente, la fuga es un tipo de melodía que permite la posibilidad de no resolución, rindiendo los efectos del paralaje acústico

mucho más evidentes. La fuga puede terminar con una pequeña variación de la melodía principal, produciendo una sensación disorde que rompe el cierre final. Este pequeñísimo disturbio que se introduce en el sistema desde fuera (porque hablamos de sistemas abiertos) produce un efecto de fractura, como ocurre en el desconcertante final del episodio, cuando Bloom escribe su epitafio (*Ulysses*, 1986:238-9 y 1982:289-290) mediante una sonora ventosidad. Este "ruido" introducido en el sistema se denomina "coda".

And if you're not your bloater's kipper may I never curse again on that pint
I took of Jamesons.
Finnegans Wake 1965, 149.

Los episodios 11 y 12, "Sirenas" y "El cíclope" tienen lugar en contextos parecidos donde la relación entre la bebida y la gratificación ilusoria que conlleva, pone de manifiesto, según señalábamos antes, la relación entre colonialismo, alcoholismo, parálisis y disposición lingüística, tema explorado por William (1989:437-8), Kershner (1989:131), Fairhall (1993:99), Lyons (1988:54) entre otros. El alcohol tiene gran protagonismo en el *Ulysses*, donde la "ensimismación" de Bloom en el episodio 13 (Nausica) es la consecuencia de demasiada sidra, como lo era también la coda final de "Sirenas".

El alcohol tiene además otro efecto que el lector del *Ulysses* nota progresivamente. El efecto de paralaje, de ver doble. El episodio de "El cíclope" juega con esta doble lectura. La musicalidad de "Sirenas" contrasta con el gigantismo de la siguiente escena, donde Bloom se encuentra rodeado de una multiplicidad de voces, treinta y tres, según Groden, 1977:155, que crucifican a nuestro protagonista judío con alusiones cruzadas antisemitas y nacionalistas, y con las que Joyce consigue otro deseado ejemplo de paralaje, frente a la visión única de los cíclopes. La narrativa se rompe en una pluralidad de voces y visiones convirtiéndose, una vez más, en un lugar de complejidad, de iteración y movimientos oscilantes, estructuras deconstruidas que darán lugar, mediante variaciones con repetición, a la ruptura metempsicosica.

4. La Mujer y Joyce. Más allá de la Nausea, la Pesadilla y la Nada.

Little oldfashioned mummy, little wonderful mummy, ducking under
bridges...rapidly shooting round the bends...as happy as the day is wet,
babbling, bubbling, chattering to herself, deloothing the fields on their elbows
leaning with the sloothering slide of her, giddy-gaddy, grannyma,
gossippaceous Anna Livia.
Finnegans Wake 1965, 101

Ay, already the sombrero opacities of the gloom are sphanished! Brave footsore
Haun! Work your progress! Hold to! Now! Win out, ye divil ye! The silent cock
shall crow at last. The west shall shake the east awake. Walk while ye have the
night for morn, lightbreakfast-bringer, morroweth whereon every past shall full
fost sleep. Amain.
Finnegans Wake 1965, 210

El episodio 13 del *Ulises* es el polémico "Nausica" que mantuvo el libro de Joyce censurado y prohibido en America durante diez años. En la *Odisea* Nausica es la hija de Alcino, rey de los feacios, que rescata a un desnudo Ulises en la playa. La Nausica de Joyce es Gerty McDowell, cuyo nombre en inglés la delata como "la soñadora", y como no, el lenguaje de Gerty se encuentra lleno de ecos sensibleros y conmovedores de novelillas rosas. La inocente y blanca Gerty, asociada a la Virgin Maria, mediante el coro de voces cantarinas de la iglesia cercana, se divierte con sus amigas jugando a la pelota. Mientras, nuestro abatido caballero Bloom, que acaba de abandonar el último bar, perseguido por el nacionalista ciclópeo y su perro, se sume en la contemplación de las blancas piernas de la doncella que, consciente de la mirada atenta de su atormentado y platónico amante, cede a la petición de sus deseosos ojos, mostrándole un poco más. El canto del coro y el estruendo trepidante de unos fuegos artificiales en la distancia señalan el momento climático en que la pasión de Bloom alcanza su cenit. Momentos después, la voz prosaica de nuestro protagonista regresa, recuerda que son las cuatro, hora en que su mujer, Molly, estará reuniéndose con su amante, y se fija también en la chica. ¿Acaso no se había dado cuenta antes? Resulta que la pobre Gerty es coja. El lector lee más allá del narcisismo de Bloom y de su ego pasivo de hombre frustrado que delata una relación parálitica con su esposa. La doble lectura es, de nuevo, evidente para aquel que tiene ojos para ver y oídos para escuchar, es decir para el lector atento a las epifanías fenomenológicas. Muchas críticas feministas han estado ciegas a esta doble lectura.

Mason (1995) ha señalado la actitud ambivalente hacia el sexo y el placer sexual y ha sugerido que, hasta cierto punto, esta actitud podría haber emanado de las propias mujeres, llevadas al matrimonio ante la ausencia de otras oportunidades y deseosas de evitar, a toda costa, embarazos no deseados. Según Mason, el deseo y el placer eran considerados por la mayoría de la opinión médica, elementos esenciales para la fecundidad (Mason,1995:203). Ha señalado además que existen señales de la emergencia de un nuevo tipo de mujer, mucho más transgresora, que acudía a los conciertos y salas de fiesta sola y vestida con los hombros descubiertos lo que la confundía frecuentemente con prostitutas (Ibid.86 y 98).

Las obras de Oscar Wilde presentan clara evidencia de este comportamiento transgresor y escandaloso, como ocurre por ejemplo en "El abanico de Lacy Windermere" donde el

comportamiento de la señora Erylne es tachado de inadmisibles en sociedad, aunque resulta que la pobre dama es totalmente inocente al final.

"Nausica" presenta un incidente parecido, cuando Bloom, después de su momento narcisista, se encuentra pensando en la condición femenina y en como Gerty volverá ahora a su casa a las ocupaciones inocentes de su edad. Casi inmediatamente piensa en la amiga de Gerty, que se había acercado a pedirle hora, y con la que Bloom considera que podía haber tonteado un poco, "porque eso es lo que a ellas les gusta". Recuerda también una ocasión en que confundió a una amiga suya con una prostituta.

La doble lectura que Bloom hace de la mujer tiene mucho que ver con la dicotomía entre lo real y lo imaginario, presente a lo largo de la novela. Bloom considera a la mujer un objeto que se deja seducir, y que sólo es sujeto en su papel de seductora, es decir, de prostituta. El personaje de Bloom captura muchas de las características de un hombre de su tiempo, como la creencia en que la mujer está más interesada en el sexo durante la menstruación, una opinión que, según apunta Mason, continuaba estando bastante extendida a principios del Siglo XX (Mason, 1995:196-7).

Por supuesto que presentar a Bloom como defensor de los derechos de la mujer no habría sido creíble. Lo interesante, sin embargo, es la actitud ambivalente que presenta, una actitud que la mayor parte de la crítica feminista ha interpretado como el resultado de los miedos y el odio misógino del propio autor, opinión que, en cualquier caso, se basa en teorías que admitirían una lectura mimética de la ficción.

Otras feministas, como Kristeva, Cixous y Bonnie Kime Scott, creen que Joyce ofrece mucho más que el orden simbólico masculino (Scott, 1988:108). Para ellas, al igual que para van Boheemen, el texto Joyceano descansa sobre una estrategia que van Boheemen ha denominado "doblaje" (1987:136), como en el movimiento oscilatorio del péndulo, y que mantiene la lectura abierta y pendiente de resolución, planteamiento que tiene mucho en común con otras lecturas críticas no feministas, como las de Armstrong, Henke, Norris y Riquelme.

La relación entre la prostitución y la producción artística ha sido explorada por Scholes (1991), Bernheimer (1989) y Clarck (1984). Scholes ha sugerido, siguiendo a Walter Benjamin, que la prostituta ejercía una especial fascinación para el artista moderno porque era sujeto y objeto a la vez, seductora y objeto seducido, y que el burdel, al igual que el estudio artístico, era el lugar de seducción del artista por el objeto deseado, el arte, lugar, por tanto, de creación y degradación, lugar mágico, como el burdel de Circe, la hechicera.

Los modernistas emplean un nuevo tipo de gótico urbano, que culminaría en lo que hoy denominamos "pulp fiction", y convierten el burdel en un espacio estético. Un lugar donde lo

monstruoso, el sexo y la violencia, principalmente, hace que las creaciones literarias sean más deseadas. Artista y texto trascienden así las fronteras estéticas para convertirse en objetos de deseo, como las prostitutas.

Para muchos críticos el episodio de "Circe" es el punto climático del Ulises. Yo diría que es uno de los "*omphalos*" de la narrativa. Desde luego, no se trata de la Torre Martello, centro de racionalidad, sino del corazón de las tinieblas, donde la pasión y la irracionalidad se representan teatralmente como en una farsa. Es un lugar de magia y exorcismo, donde el pasado se convierte en pesadilla y tanto los personajes como el autor se las tienen que ver con sus fantasmas. Lugar, por tanto de revisión, donde la ruptura con el precursor lleva aun punto en que las fronteras del ser, en palabras de Cixous, se rompen (1972:700-1). La separación se encuentra subrayada por el regreso de los muertos, según adelantaba Walter Benjamin, fantasmas de un pasado paralítico.

Pero a parte de preguntarnos qué ansiedad resulta más amenazante para Joyce, si la de Shakespeare, la de Gran Bretaña, la del lenguaje heredado o la del padre, podríamos preguntarnos también por qué elige el burdel como espacio para escenificar el proceso creativo de su obra. Para contestar a esta pregunta, podría resultar útil regresar a la teoría estética de Stephen en el *Retrato*, donde comienza por la mujer. "Tomemos a la mujer" dice, como siempre irónico (*Portrait* 1993:181). Poco después, Stephen admite que la belleza entendida desde la perspectiva funcional no conduce más que a un mundo tenebroso que, personalmente, le disgusta. A continuación, Stephen emplea la reducción fenomenológica con el ejemplo de la cesta, separándola del resto del universo visible, precursores, pasado histórico, etc. Stephen finaliza la discusión reconociendo que necesita una nueva terminología y una nueva experiencia personal (Ibid.1993:182), experiencia que continúa buscando en el *Ulises*, mientras Joyce establece cada vez más claramente la distancia entre su joven y romántico pasado (Stephen) y su pragmático presente (Bloom).

Hay claras indicaciones, sugeridas por la crítica feminista (por ejemplo, Henke 1984:102), de que Stephen intenta incorporar a la mujer en su creación artística. El papel de la madre es mencionado específicamente por Stephen en el episodio 9, y Bloom se imagina dando a luz en el episodio 14 y como madre en el 15. Kristeva ha concluido que el autor, Joyce mismo, da a luz su nuevo lenguaje, emergente, plural y existencial, lenguaje de un "sujeto en proceso" (Kristeva 1980:135), desde donde su trabajo se convierte en una "chora" semiótica, un agujero alegórico que genera gran cantidad de información y de la que sólo tenemos una perspectiva ordenada en un análisis extenso y a largo plazo, como en los sistemas caóticos. Un lenguaje cada vez menos denotativo y más connotativo (Barthes citado en Hawkes,1977:133), poliglósico, polifónico y

abierto al lector. Un lenguaje que se mueve desde la parálisis al paralaje y la metempsicosis. Un lenguaje que no emplea la lógica simétrica (Kristeva,1980:61) sino una alternancia parecida a la estructura *Simassi* (Caparros,1994).

Después de la revisión implicada en el episodio 14, "Los bueyes del sol" y que será objeto de nuestro próximo análisis, Joyce encuentra ese lenguaje en el burdel de Circe (episodio 15) un lenguaje subversivo, que rompe con la pesadilla de la historia, empleando deliberadamente el sexo y la muerte (Kristeva,1980:80). Circe es el lugar de regreso a la pérdida original (Walter Benjamin,1977:166-76).

Es el momento de volver a preguntar por qué emplea Joyce el burdel como espacio estético, y penetrar en el callejón sin salida que es Mabbot Street. Señales de peligro y vestigios de ruinas alertan al lector de que el territorio es peligroso. Enanos, jorobados, sordomudos, niños estevados y andrajosos nos dan la bienvenida. Las casas, de puertas y ventanas abiertas, no ocultan nada (*Ulysses*,1986:350-1), quizás porque no hay nada que ocultar. Los personajes se despojan de sus vestiduras para descubrir a la piara de Circe. Y Joyce pregunta si estos monstruos no son el resultado de las lujurias de una sociedad capitalista y prostituida (Ibid.). El lector se ve obligado a preguntarse si las prostitutas no representan una energía y bestialidad primordial que el autor nos fuerza a reconocer en nosotros mismos. El espacio "filoteológico y pornosófico" (Stephen en *Ulysses*, 1986:353) del burdel de Circe, nos muestra a personajes estigmatizados como monstruos. Esta visión gótica rompe todo orden y transgrede la frontera que separa lo humano de lo animal. La pesadilla destruye toda ley universal y percibe las anormalidades y aberraciones como diferencias que contradicen nuestro deseo de sistematizar. En este episodio, Joyce separa las estructura inmanentes que conforman el pasado del texto, y los detalles, aparentemente casuales, que ha sembrado a lo largo de la novela se combinan progresivamente proporcionando una estructura emergente basada en las nociones de diferencia y no-linealidad (efecto paralaje), bajo la influencia y control de un lector fabricante de significados, el tipo de lector en el que piensa Eco (1979). Un lector que puede construir su lectura basada en símbolos (Scholes, aprox.1991), coincidencias (Attridge,1991) y errores comunicativos o "ruido" (Stonehill,1993). Lecturas plurales para un mundo plural y no contingente.

En este episodio, Joyce va más allá del simbolismo tradicional, multiplicando el papel de madre, tierra, vegetación, agricultura, círculo de estaciones, cuyos nombres propios son Inanna, Ishtar, Circe, Venus, Afrodita, diosas de la fecundidad y la prostitución, entendida como poder

para crear, o la enfermera, Artemisa diosa de la castidad⁸. El papel del padre (autoridad, dominio, sabiduría, violencia) representado en las figuras de toros de hace 2.500 años, en el minotauro, transgrede sus fronteras físicas y psicológicas y se transforma en la madre (Bloom se imagina como madre en este episodio), aunque también en el masoquista, el impotente, el alcalde, el culpable, el artista que plagia, revelador de epifanías, que cambia de ropa como los travestidos a los que Heródoto llamaba “mujeres locas” por su poder de intuición. Una serie de asociaciones que crece y se multiplica. Lo que el lector gana en este episodio es una experiencia distinta, “diferente”. Nada más y nada menos.

Ni más pintores, ni más escritores, ni más músicos, ni más escultores, ni más religiones, ni más republicanos, ni más monárquicos, ni más imperialistas, ni más anarquistas, ni más socialistas, ni más Bolcheviques, ni más políticos, ni más proletarios, ni más demócratas, ni más ejércitos, ni más policía, ni más naciones, ni más de estas idiosincrasias. No más, nada más, NADA, NADA, NADA. Así esperamos que la novedad que será más de lo mismo y que ya no queremos, vendrá y será menos podrida y menos obviamente GROTESCA. (Louis Aragon (1925), *Memorandum of the Surrealist Revolution* citado en Helena Lewis (1988) *The Politics of Surrealism*, p. 31).

Aunque Bloom es el auténtico protagonista en este episodio, y podemos decir que roba la función, Stephen no se queda atrás y monta un numerito a lo Siegfried con la lámpara. Atormentado por el espectro de su madre, su escondida culpa aflora junto con un repentino humor pendenciero. Imágenes que expresan desorden y la desintegración del esquema natural, comienzan a surgir en una atmósfera de pesadilla donde los objetos inanimados cobran vida. La crisis suprema del objeto se nos revela entre los ecos del pasado de Stephen, el “*non serviam!*” que profesase en el *Retrato (Portrait, 1993:109)* y el grito Wagneriano “*Nothing!*” (*Ulysses, 1986:475 y 1982:517*) al tiempo que levanta su bastón y, en un acto cósmico y heroico de individualidad, rompe la luz de la religión, de la historia y de su propio pasado.

El Surrealismo ha sido descrito como “la crisis del objeto” que anuncia “la crisis del sujeto”. La desaparición de sujeto y objeto, la ruptura del contexto, mencionada por Hayles (1990) (Sección 6), ha producido una crisis en las convenciones del realismo y de la historicidad objetiva, dando lugar a modelos no lineales de relación, en Joyce, paralaje y metempsicosis. El episodio de Circe tiene un marcado carácter surrealista. En otras secciones analizaremos como Joyce, a partir del episodio de “Circe”, emplea un lenguaje que Ermarth (1992) ha denominado el lenguaje de “una subjetividad procesual en varios niveles” (*Multilevel Subjectivity in Process*)

⁸ Recordemos que Bloom tiene una relación Platónica con una tal Martha, posiblemente la enfermera del episodio 14. Bloom no quiere conocer a esta persona para mantener su amor casto.

5. El Beso del Vampiro y la Emergencia del Lenguaje de los muertos vivos. Fantasmas, Monstruos y *Diferencia*..

...the Other by the help of his creative mind offered to deleberate the mass from the booty of fight ...our Same...sought to delubberate the mess from his corructive mund, with his muffetee cuffes ownconcisouly grafficking with his sinister cyclopes after trigamies and spirals' wobbles...
Finnegans Wake 1965, 144

Queremos describir el desarrollo artístico de Joyce como un ejemplo de vampirismo extremo.

Después de desarrollar cierto grado de empatía, consecuencia del exhaustivo acercamiento a su obra en el transcurso de este proyecto, creemos que la idea de Joyce de emplear lo particular para llegar a lo universal, da lugar a un proceso enciclopédico en el que tiene que coleccionar una gran cantidad de información e introducirla en un reducido espacio, el texto, que en el caso del *Ulyses*, tardaría nueve años en escribir. Sin mencionar los diecisiete de *Finnegans Wake*. La única forma de poder hacer esto es mediante lo que los deconstruccionistas han denominado "significantes abiertos" y también mediante una ingestión, digestión y metabolización de toda influencia previa dentro del nuevo cuerpo del artista vampiro.

A lo largo de este proyecto, hemos tratado de trazar el alcance del proyecto Joyceano, desde su utilización de la música, a la creación gradual de un lenguaje, primero poliglósico y connotativo (paralaje), para después emplear técnicas intertextuales de pastiche y parodia, que describimos como el balbuceo de Joyce, por su movimiento oscilante p-p-p, efectos que alcanzan un momento álgido, como en un "atractor" caótico en el episodio 14, "Los bueyes del sol", después del cual, el lenguaje de Joyce se fractura en una forma nueva, originada en la confrontación con el Otro (la mujer) en el lugar de diferencia del burdel de Circe.

Uno de los ritos asociados al entierro de los muertos, tema central de *Finnegans Wake*, es la costumbre de la purificación. Cuando las energías creativas humanas se encuentran contaminadas por ciertos contactos o experiencias impuras, deben de ser reestablecidas mediante el ritual. Las ideas de contaminación toman, con frecuencia, la imagen de demonios, fantasmas depredadores (la madre de Stephen y los muchos fantasmas del pasado de Bloom), hechiceras y brujas (pobres de nosotras las mujeres que siempre hemos sido fuente de contaminación, sobre todo durante la menstruación). El episodio de Circe se puede leer también como un ritual para reestablecer la pureza perdida. Tales rituales implican gestos típicos como cambiarse de ropa, recitar cantos o encantamientos, maldiciones, insultos y duras pruebas de efecto purificativo (Bloom sufre todas estas abominaciones). Suele haber también procesos en los que los hombres y las mujeres cambian de sexo e identidad, representando un regreso al

caos. Bañarse es también otro de los signos de purificación (Bloom tomó un baño por la mañana, mientras que Stephen rehusó nadar con sus amigos en el episodio 2, y también en el *Retrato*, justo antes de la epifanía de la chica; el episodio 17 se dice que tiene fobia al agua). La abstención es otro de los requisitos frecuentes en las ceremonias de purificación (recordemos que Bloom ha comido frugalmente en "Sirenas" y que le daba repugnancia la comida en "Lestrigones", aunque, esos sí, se tomó un buen desayuno de hígado de cerdo, alimento contaminado y prohibido bajo la ley judía).

La contaminación puede ser transferida, convenientemente, a un talismán del que después uno puede deshacerse a modo de chivo expiatorio. Bloom se deshace de varias cosas a lo largo del día, por ejemplo, arroja comida a los pájaros, da, accidentalmente una pista falsa sobre un caballo ganador, que luego resulta certera,... Sin embargo, lleva en su bolsillo varias cosas, una patata, probablemente por aquello del hambruna de la patata en Irlanda, una piedra, que ya se sabe tienen poderes purificadores, como la de la Meca, y además lleva una barra de jabón que compró para su baño.

El alcohol aparece también en las prácticas rituales porque estimula los impulsos agresivos y sexuales (ya hemos comentado la papel de la bebida en la obra de Joyce y sólo nos queda señalar que para cuando llegan al burdel de Circe, tanto Bloom como Stephen están borrachos perdidos).

El psicoanálisis interpreta el miedo a la contaminación como proyecciones de instintos reprimidos, tales como el racismo y otras formas de prejuicio. De cualquier manera, según ya hemos indicado, las cosas o las personas pueden ser consideradas contaminantes o impuras en virtud de una clasificación cultural, como ocurre, por ejemplo con "los apestados" de la India. Los aspectos contaminantes son, por lo tanto, anómalos, es decir, que ocupan posiciones en la extremidades o los márgenes, en relación con las categorías culturales básicas. La muerte y el nacimiento son dos de estos aspectos que se encuentran en los márgenes de la vida del individuo.

Queremos por tanto regresar al lugar de emergencia que es el episodio de "Los bueyes del sol", lugar de nacimiento (se trata de la planta de natalidad de un hospital) pero, paradójicamente un no-centro en términos de Derrida. Nuestra exposición debe haber dejado suficientemente claro que el texto Joyceano es un lugar de complejidad, como en los sistemas caóticos, y que no hay un único centro sino varios. "Los bueyes del sol" ha sido descrito como un lugar de revisión, y es en este episodio donde el vampirismo de Joyce en el *Ulises* alcanza su cenit.

Para Joyce, este episodio fue “el más difícil...de interpretar y de ejecutar” (Carta a Harriet Shaw Weaver, 25.ii.1920, *Selected Letters*, 249). Francisco García Tortosa, autor de la nueva edición del *Ulises* en Cátedra, me confesó una vez lo mismo.

En el correspondiente episodio de la *Odisea*, los compañeros de Ulises, desobedeciendo las órdenes de Pallas, matan a los bueyes del dios del sol, razón por la cual todos mueren ahogados excepto Ulises. Me viene a la memoria la imagen de Marlon Brando en *Apocalipsis Now* y su relación con *El Corazón de las Tinieblas* de Conrad. Joyce interpreto esta matanza como un crimen contra la fecundidad por “esterilizar el acto del coito” (Joyce citado en Budgen, 1934:220), referencia que inscribe semióticamente a la mujer como diosa de la fecundidad, es decir, artífice del lenguaje de la creación.

Joyce describió la técnica empleada como “desarrollo embrionario”, y de hecho, el episodio se divide en nueve partes sin divisiones. La explicación del episodio merece ser citada por completo.

“introduced by a Sallustian-Tacitean prelude (the unfertilized ovum), then by way of the earliest English alliterative and monosyllabic and Anglo-Saxon (“Before born the babe had bliss. Within the womb he won worship”. “Bloom dull dreamy heard: in held hat stony staring”) then by way of Mandeville (“there came forth a scholar of medicine that men clepen etc”) then Malory's Morte d'Arthur (“but that franklin Lenehan was prompt ever to pour them so that at the least way mirth should not lack”), then the Elizabethan chronicle style (“about that present time young Stephen filled all cups”), then a passage solemn, as of Milton, Taylor, Hooker, followed by a choppy Latin-gossipy bit, style of Burton-Browne, then a passage Bunyanesque (“the reason was that in the way he fell in with a certain whore whose name she said is Bird in the Hand”) after a diary style bit Pepys-Evelyn (“Bloom sitting snug with a party of wags, among them Dixon jun., Ja. Lynch, Doc.Madden and Stephen D. For a languor he had before he and was now better, he having dreamed tonight a strange fancy and Mistress Purefoy there to be delivered, poor body, two days past her time and the midwives hard put to it, God send her quick issue”) and so on through Defoe-Swift and Steele-Addison-Stern and Landon-Pater-Newman until it ends in a frightful jumble of Pidgin English, nigger English, Cockney, Irish, Bowery slang and broken doggerel. This progression is also linked back at each part subtly with some foregoing episode of the day and, besides this, with the natural stages of development in the embryo and the periods of faunal evolution in general. The double-thudding Anglo-Saxon motive recurs from time to time (“Loth to move from Horne's house”) to give the sense of the hoofs of the oxen. Bloom is the spermatozoon, the hospital the womb, the nurse the ovum, Stephen the embryo”. (Letter to Budgen, 20.iii. 1920, *SL*, 251-2).

Después de este montón de literatura, absorbido, cuan beso de vampiro, desde sus más íntimas raíces, el eco de la asociación juvenil de Stephen regresa a nuestra mente. La palabra beso, sonido y sensación húmeda. ¿Qué significaba besar? Colocaba la cabeza de esta manera para dar las buenas noches y entonces su madre bajaba la suya. Eso era besar. Los labios de su madre en su mejilla; labios suaves y húmedos en su mejilla, que hacían un pequeñísimo sonido: “kiss” (*Portrait* 14).

¿Cómo consigue nuestro Stephen-Aquino describir la “esencia de la cosa” (*the whatness of the thing*)? ¿Consigue Joyce exorcizar sus fantasmas, pasado-padre-precursores y librarse de su distemia p-p-p mediante su extremo vampirismo? ¿Le permite este abuso monstruoso de la literatura, en el paralaje más amplio de la expresión, llegar a la esencia de la nada (*whatness of the no-thing*), la emergencia del lenguaje de los muertos vivientes? La respuesta, cree Joyce que está, en la no-respuesta del desconcertante, paralaje-metempsicosisico “¡sí!” de la mujer. Sugerimos que el lector se dirija al episodio de “Penélope”.

6. La Complejidad. El pasaporte de Joyce hacia la Eternidad.

Meschameschianah, how that win a gain was in again. Flying the
Perseoroyal.
(*Finnegans Wake* 1965, 166)

“Estoy atiborrando la boca del pescador de “Eumeo” con todo tipo de mentiras que te harán reír” (Carta a Budgen, 28.ii.1921, *SL*, 279). Se trata de un episodio fatigado y flácido, que Joyce describe como narración “vieja”. Sugiere el humor vago, durmiente e inerte de la madrugada, mientras Bloom y Stephen intercambian confesiones sobre una taza de café cargado.

De regreso a “Ítaca”, Bloom dándose cuenta que ha olvidado las llaves, salta la verja e invita a Stephen a entrar en su casa, llena de signos que delatan la presencia de otro usurpador, el amante de su mujer Molly. Para este episodio Joyce emplea las técnicas de la lógica formal y de la deducción escolástica, que describe como “catecismo matemático” (Carta a Alessandro Francini Bruni, 7.vi.1921, *Selected Letters* 280-1), “el patito feo” del *Ulises* (Joyce citado en Budgen, 1934:234). También dijo que era su episodio favorito porque todos los acontecimientos del día se resuelven en sus equivalentes cósmicos (Ibid. 278).

La complejidad del episodio construye una lectura prospectiva y a la vez retrospectiva. Por ejemplo, la mención del reflejo de la farola en los árboles presenta un registro detallado de ocasiones de la vida de Bloom (1884, 1885, 1886, 1988, 1892, 1893, 1904) donde este reflejo ha sido “la extensión progresiva del desarrollo de la experiencia individual regresivamente acompañada de una restricción en sentido contrario de las relaciones interindividuales” (*Ulysses* 1986:545). De tal manera que el pasado de Bloom toma repentinamente nueva forma alrededor de un nuevo punto de referencia, “de la inexistencia a la existencia” (Ibid.) de lo plural a lo individual, y de nuevo la regresión, cuando uno pierde esa individualidad con la muerte. Una imagen que reúne, al igual que la imagen estética de Stephen (*A Portrait* 1993:187 & 1985:193),

las consideraciones espaciales y temporales, es decir la pesadilla de la que Stephen no consigue despertarse (*Ulysses*,1986:28 y 1982:37), la identidad histórica que explorábamos en el *Retrato*.

En el último episodio de Bloom y Stephen, penúltimo de la novela se reúnen todas las antítesis, todos los pequeños detalles, algunos insólitos y otros casi imperceptibles, que Joyce ha ido sembrando a lo largo de la narrativa. Es como si Joyce lanzase un lazo en el que las causas no puedan distinguirse de sus efectos, rompiendo la causalidad que estructura al tiempo lineal, produciendo el efecto "estático de la catástrofe" (*Ulysses*,1986:565), conteniendo la "irreparabilidad del pasado" y "la imprevisibilidad del futuro" (Ibid.571). Un silogismo entre un "micro y un ineluctable macrocosmos construido en el vacío" (Ibid.572), "una movilidad de formas ilusorias inmovilizadas en el espacio", piensa Bloom ocupado en evacuar en el jardín al tiempo que contempla las estrellas, "un pasado que posiblemente había dejado de existir como presente antes de que sus futuros espectadores hubieran entrado en su actual existencia presente" (Ibid.575), aunque Bloom continua "convencido del valor estético del espectáculo" (Ibid.576).

El efecto de paralaje y no-resolución del último-penúltimo episodio, queda acentuado además por la pregunta del narrador, una mezcla entre Bloom y Stephen, sobre si hay alguna similitud (Ibid.577) en la trayectoria de las evacuaciones de ambos, respondiendo a continuación que las trayectorias sucesivas, primero y después simultáneas de la orina, eran, por fin, diferentes (Ibid.) en la separación (Ibid.578), "formando un ángulo menor que la suma de dos ángulos rectos" (Ibid.). Estos pensamientos se corresponden con los de Bloom que contempla su vida como un binomio entre el ser y no ser ("*Everyman* y *Noman*" Ibid.598), "una ecuación poco satisfactoria entre un éxodo y un regreso en el tiempo a través de un espacio reversible, y un éxodo y un regreso en el espacio a través de un tiempo irreversible" (Ibid.599), por lo que decide, siguiendo la ley del mínimo esfuerzo y como existencialista consumado, quedarse estático, es decir, no decidirse, no elegir, dejar el futuro abierto, no consumir todas sus posibilidades. En las siguientes secciones estudiaremos las implicaciones de este estatismo y su relación con el tiempo oscilatorio y rítmico del postmodernismo.

7. La Red de Penélope o el Cuerpo Femenino como Texto Abierto.

A cada alma le pertenece un mundo distinto; para cada alma es toda otra alma un trasmundo (...) Para mí -¿Cómo podría haber un fuera de mí? ¡No existe ningún fuera! Mas esto lo olvidamos tan pronto como vibran los sonidos; (...) Una hermosa necedad es hablar: al hablar el hombre baila sobre todas las cosas (...) Todo va, todo vuelve; eternamente rueda la rueda del ser. Todo muere, todo vuelve a florecer, eternamente corre el año del ser. (...) El centro esta en todas partes. Curvo es el sendero de la eternida (...) Todas las cosas retornan eternamente, y nosotros mismos con ellas, y que nosotros hemos existido ya infinitas veces, y todas las cosas con nosotros (...) el nudo de las causas, en el cual estoy entrelazado retorna (...) yo mismo formo parte de las causas del eterno retorno. Nietzsche, *Zarathustra*. p. 300-3

Hemos visto como Joyce emplea distintas formas de conocimiento, percepción sensorial, memoria, imaginación, etc., para lograr su ansiado efecto de paralaje epifánico. Todos estos tipos no son fijos sino mutables, dando paso unos a los otros de manera que producen el efecto confuso de ensoñación, donde la diferencia tiene preponderancia sobre la identidad. El ejemplo más claro sería el episodio de Circe, donde la experiencia de pesadilla localiza el lenguaje simultáneamente dentro y fuera del mundo de los sueños, siguiendo una estructura que Caparrós (1994) ha denominado "Simassi", caracterizada por la alucinación, y donde elementos antitéticos pueden llegar a ser equivalentes, rompiendo la causalidad y las relaciones temporales.

Penélope es posiblemente el episodio más polémico del *Ulises*, criticado durísimamente por las feministas que han visto en Molly/Penélope la imagen de la diosa lunar (Molly significa "lunar") de la fecundidad, y el cuerpo pasivo de la mujer, atada a la cama, insatisfecha, siempre esperando a sus pretendientes.

Recientemente, la crítica feminista de formación semiótica ha explicado la relación entre los mitos ancestrales de fecundidad y el símbolo de la creatividad femenina. Estas lecturas, según hemos indicado antes, han permitido contemplar el episodio de Circe, como el lugar de nacimiento del nuevo lenguaje de Joyce, el lenguaje del Otro, femenino, fluido, y abierto.

Joyce escribió que este episodio era la contraseña indispensable de Bloom para acceder al futuro, a la deseada metempsicosis, su pasaporte a la eternidad (Carta a Budgen, 16.viii.1921, *Selected Letters* 285), añadió que era "la clave/llave del libro", puesto que Bloom y Stephen las han olvidado. Es en este episodio cuando comenzamos a mirar detrás de las estatuas griegas, en los rincones oscuros de Poldy, para descubrir, por ejemplo, que oculto en su narcisismo, él también le ha sido infiel a su mujer.

El monólogo entero comienza y termina con la que Joyce denominó la palabra femenina por excelencia, la palabra "¡sí!", y las ocho oraciones (sólo la primera contiene 2.500 palabras), ponen en órbita "el enorme globo terráqueo lento pero seguro y dando vueltas y vueltas sobre los cuatro puntos cardinales" (Ibid) que, por supuesto son, los pechos, el trasero y la vagina, expresados por las palabras que más se repiten a lo largo del discurso, "porque" (*because*), "culo" (la palabra *bottom* se emplea con frecuencia en inglés para indicar la parte inferior de algo, aunque en castellano también decimos "el culo del vaso"), "mujer" y "sí". Más obsceno que ningún otro episodio, "Penélope" no es completamente inmoral, había añadido Joyce, que justificó su inspiración con una cita del Fausto de Goethe (*Ich bin der Geist der stets beneint* (soy

el espíritu que siempre niega), vampirizada en "Soy la carne que siempre afirma" (Carta a Budgen, 16 Agosto 1921, *Letters*, I:170).

Hemos mencionado que el *Ulises* es una anti-épica del heroísmo militar y una épica del cuerpo, donde el cuerpo femenino no podía faltar. La cita de Goethe niega claramente el valor del espíritu, ejemplificado en el pensamiento Romántico del joven Stephen, y afirma el papel existencial del cuerpo, un papel que Joyce adscribe al Otro, al lugar de la diferencia, al cuerpo femenino.

En una carta a Joyce, Harriet Shaw Weaver describe el episodio como "prehumano". Joyce le contestó que la descripción coincidía con la suya, si se le añadía el epíteto "posthumano", afirmando que había rechazado la interpretación tradicional de la mujer, que en su novela estaba mejor representada por otros episodios como "Nausica" o "Circe" (Carta a Harriet Shaw Weaver, 8ii.1922. *Selected Letters* 289). La utilización de los términos "pre" y "post" humano, indica que el texto de Joyce aspira a ser *arche* y *telos*, principio y fin.

En el guión Freudiano, masculino y femenino han sido definidos como antagónicos, plenitud y deficiencia respectivamente, presencia (el hombre orgulloso de su pene) y ausencia (la mujer envidiosa de él). Sin embargo, señala Scholes (1982), existe una parte que se queda fuera de este esquema binario y que se trata del "clítoris". Scholes traza la etimología de la palabra a partir del griego (*kleitoris*), donde significaba "joya", "gema" y "llave". En Freud, la representación del órgano masculino es la llave. Scholes concluye que ha habido un proceso intenso de censura a causa del temor masculino a la sexualidad femenina (Scholes,1982:130-1), sospecha que como hemos visto se delata en la actitud ambivalente de Bloom y de otros hombres que aparecen en la novela, no así en el autor, cuyo reconocimiento del papel de la mujer como Otro, le proporciona un nuevo lenguaje semiótico, un lenguaje que, como el lenguaje de la mujer, es el lenguaje de un no-sujeto o del un sujeto en proceso, un líquido presente continuo donde la temporalidad ilimitada surge como característica de lo existencial. "Si hay futuro en cada pasado que es presente" (*Finnegans Wake* 1975:496.35-36). Esta línea ridiculiza la observación, antes citada, de Stephen en el *Retrato* (*Portrait* 1993:216) y los pensamientos semejantes que expresa en el *Ulises* (*Ulysses*,1986 y 1982:194). Incapaz de escapar de la pesadilla de la historia y de la causalidad, Joyce rompe con la sintaxis y el lenguaje en *Finnegans Wake*. Sus técnicas de pastiche y parodia son llevadas hasta el extremo, hasta el punto de romper, fracturar, deconstruir, vampirizar su propia obra, rindiendo la imposibilidad de *mimesis*, de alcanzar una única verdad, de llegar a un compromiso o consenso.

La percepción del tiempo en *Finnegans Wake*.

The time had come for him literally to rival the primal creator by making something whose majesty and terror all men would perceive but would spend their lives trying to interpret. *Finnegans Wake* is as close to a work of nature as an artist ever got –massive, baffling, serving nothing but itself, suggesting a meaning but never quite yielding anything but a fraction of it, and yet (like a tree) desperately simple. Poems are made by fools like Blake, but only Joyce can make a *Wake*.

Anthony Burgess, Introduction to the 1965 edition of *Finnegans Wake*.

Now, patience; and remember patience is the great thing, and above all things else we must avoid anything like being or becoming out of patience.

Finnegans Wake 1975:108.8-10.

1. Deconstrucción y estudios genéticos de la obra de Joyce. La necesidad de paralaje.
2. Emigrados o vivir sin un centro.
3. *Finnegans Wake* y la Nueva Física
4. Los lazos de la historia. Ciclos de Vico y el rechazo al consenso.
5. Caos y complejidad en la narrativa de Joyce.
6. Un Joyce postmoderno o un postmodernismo Joyceano.
7. Perspectivas oscilantes y la necesidad de tiempo rítmico.
8. El vector de la gravedad y la psicofenomenología de las alturas y las profundidades en la narrativa de Joyce.

Finnegans Wake es la obra más controvertida del Siglo XX. Joyce la empezó en 1923 y tardó diecisiete años en escribirla. Se trata de proyecto su más ambicioso y radical.

El libro cuenta la historia del sueño del señor Porter, una noche de sábado después de su duro trabajo en una taberna de Dublín. Se trata de un hombre de origen escandinavo, de mediana edad y de religión protestante. Su mujer, Anna Livia, es de sangre rusa, así que ambos, al igual que Bloom y Molly, son inmigrantes. Tienen una guapa hija llamada Isobel o Izzy, y dos hijos, Kevin y Jerry.

Se nos permite compartir el sueño del señor Porter, que engloba una especie de historia universal representada en distintas lenguas y credos. El tiempo sigue el modelo cíclico de Vico, cuatro partes con un *ricorso* final (la primera consta de 8 episodios y las demás de uno).

El segundo nivel del sueño nos presenta al señor Porter transformado en Humphrey Chimpden Earwicker o HCE que, como su nombre indica, es una mezcla de humano (Hum), culpable (Phrey= prey=presa), animal (Chimp) e insecto (earwig=tijereta). HCE, también llamado "Haveth Childers Everywhere" (el que tiene descendientes por todos lados) y "Here Comes Evybody" (aquí está todo el mundo), se siente culpable de dos pecados. El primero es debido a que fue pillado de mirón (de exhibicionista, nunca queda claro del todo) frente a dos mocitas tentadoras en el parque. Con el tiempo, el chismorreo de la gente se transforma en una balada

que, a través de la repetición y la multiplicación se constituye en falta grave, en pecado, por el que HCE es acusado, juzgado y encerrado.

Entre los distintos rumores se cree también que hay una carta escrita por su mujer Anna Livia Plurabelle o ALP, que firma "A laughable Party" (un grupo que ríe), pero cuyo contenido no es desvelado hasta el final del libro.

Mientras tanto, HCE se transforma en distintos personajes, todos ellos famosos por su Caída, que precipita una nueva edad en el ciclo de Vico.

Jerry o Shem (James en irlandés) y Shame (=vergüenza) es llamado a declarar como testigo, pero es desacreditado por su hermano, que también critica la carta de ALP, aunque intenta resolver el acertijo que contiene, para lo cual se transforma en distintos papas y obispos.

En la primera parte, tras la narración incompleta de todo lo mencionado, se nos ofrece un retrato del depravado Shem, que come todo tipo de alimentos prohibidos e impuros, generando asociaciones con los antiguos ritos de fertilidad y el tema de anamnesis y de la regeneración del ciclo, purgando los pecados mediante la muerte del rey. La segunda sección del libro empieza justamente aquí.

El otro pecado del que se culpa a HCE es un pequeñísimo y oculto deseo incestuoso hacia su hija, que le recuerda su juventud y la de su mujer. HCE se siente viejo y comienza a preocuparse por la muerte. Sus miedos y su culpabilidad, como la de Joyce (ver nuestra lectura de *Paralaje, Pastiche y Parodia*), se manifiesta en disternia, confundiendo incesto con insecto.

Isobel (Izzy o Iseult=Isolda) representa la tentadora juventud, mientras que Shem (Jerry) y Kevin (Shaun) son dos personalidades opuestas que, al mismo tiempo forman parte de la personalidad del padre. Shem tiene un temperamento artístico y Shaun político. Ambos se pelean todo el tiempo como Cain y Abel, representando una tragicomedia dialéctica que debe mucho a la teoría dualista de los opuestos de Giordano Bruno, quemado por hereje en el Siglo XVI (en la Sección 5 mencionábamos las conexiones entre Bruno y la tradición dualista masónica). Bruno era de Nola, por lo que se alude a los hermanos como *Browne & Nolan* (nombre también de una librería de Dublín donde Joyce compraba frecuentemente). También se menciona a *Bruin and Noselong*, a *Father San Browne*, o al padre Don Bruno, en castellano.

Shem tiene mucho del propio Joyce, "el hombre de la pluma" (*penman*), que revela la Palabra. Es también conocido como Mutt, Glugg, Nick y Lucifer. Shaun tiene algo de Joyce pero sobre todo de su hermano Stanislaus. Es "el cartero" (*Postman*) y trabaja de misionero y demagogo, llevando la Palabra pero también manipulándola. Es un político y un guerrero. Sus otros nombres son Jute, Yawn, Jaun, Chuff y el arcángel Miguel, que lucha contra Lucifer/Shem.

Ambos son también el Yin y el Yang. Shaun habla mediante parábolas como la historia de "La cigarra y la hormiga" (*The Omdt and the Gracehoper*).

El lenguaje empleado para narrar esta historia es el apropiado para presentar la naturaleza fluida del sueño. Una mezcla de inglés que Joyce suflja y prefija a su gusto, incrementando la carga de alusiones, y otras lenguas europeas. La sintaxis y la estructura se ven también fracturadas, y así, por ejemplo, el libro comienza con la mitad de una frase que no se completa hasta el final de la narración.

La tercera iteración de este fractal, consiste en las alusiones mitológicas e históricas derivadas de los numerosos protagonistas. Es aquí donde Joyce emplea el modelo de Vico, mencionado en la Sección 5, por lo que la novela se encuentra dividida en cuatro partes, cada una representando un aspecto del ciclo de Vico.

El emblema del pasado mitológico del primer ciclo es Finnegan, protagonista de una antigua balada irlandesa, muy popular en Nueva York, que narra la muerte de Tim Finnegan, un constructor que, aficionado a la bebida, se cae borracho de una escalera y se mata. Su familia y amigos se encuentran reunidos llorando y bebiendo junto al cuerpo, cuando...

Mickey Maloney raised his head,
When a gallon of whiskey flew at him;
It missed, and falling on the bed
The liquor scattered over Tim.
"Och, he revives! See how he raises!"
And Timothy, jumping up from bed,
Sez, "Whirl your liquor around like blazes-
Souls to the devil! D'ye think I'm dead?" (citado en Burgess, Introd. Faber 1965)

La balada, como la "Tierra Baldía" de Eliot, se puede leer como un mito de fertilidad. Pero, además, el hecho de que Tim Finnegan sea un constructor, nos fuerza también a relacionarlo con la obra de Ibsen, *The Masterbuilder*, escritor muy admirado por Joyce. La caída de HCE le convierte también en el burgomaestre o "*masterbuilder*" y su cuerpo entero crea la ciudad de Dublín, con los pies en el sur. Los ecos de la tradición masónica quedan una vez más sugeridos.

La mujer de HCE, Anna Livia Plurabelle, contiene también a todas las mujeres, Eva, Isis, María, etc. Es la madre y la enfermera, la que persona y también el río de Dublín, el Liffey, por lo que recircula en forma de agua, vapor y agua renovada en forma de lluvia.

En la primera edad, la Edad Heroica, HCE/Finnegan es el mítico gigante Finn MacCool, después se transforma en Adán, en un patriarca, en Moises, y en Cristo. En la Edad Humana,

HCE es Perseo (Persee O'Reilly, en francés "perse-oreille" significa tijereta), Parnell y un poco Bloom, el exiliado en busca de neutralidad democrática o paralaje...

Existen numerosas asociaciones a numerología, la cábala, etc., que no podemos explicar con detalle en este resumen y que se encuentran en la versión en inglés.

1. Deconstrucción y estudios genéticos de la obra de Joyce. La necesidad de paralaje.

How few or how many of the most venerated public impostures, how very many piously forged palimpsests slipped in the first place by this morbid process from his pelagiarist pen?

Joyce, *Finnegans Wake*, 1975:182:1-3

Los estudios sobre la obra de Joyce han generado una importante industria crítica que celebra las lecturas emergentes y la obscuridad irónica, mientras que la mayoría de los cincuenta borradores (*notebooks*) de *Finnegans Wake*, depositados en la Biblioteca Lockwood de la universidad de Buffalo y en el Museo Británico, continúan estando sin transcribir y publicados sólo en caros facsímiles.

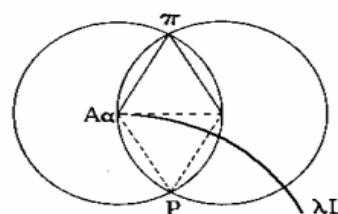
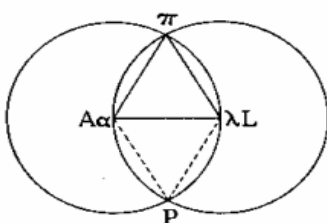
Lernout (1995^a) ha señalado que la principal razón para la incompatibilidad de las lecturas postestructuralistas del texto y el trabajo de los manuscritos es que encontrar fuentes significa limitar la infinidad de posibles significados. Pero Lernout, en el mismo ensayo, ha señalado también que "describir el caos de ideas del que surgió *Finnegans Wake*" puede ser "un proceso mucho más aleatorio de lo que estamos preparados a admitir".

Sam Slote (1994) ha señalado también que el genetista se encuentra suspendido siempre entre prolepsis y analepsis, y sugiere que deberíamos leer *Finnegans Wake* siguiendo ambos ejes, pues aunque los borradores revelan el inmenso número de fuentes de las que Joyce se apropió, convirtiéndole, como él mismo había declarado, en el rey del pastiche "corta y pega", *Finnegans Wake* se apropia de su propio archivo textual, plagiando la narrativa del propio Joyce, por lo que la crítica ha comenzado a emplear la metáfora del hipertexto para describir la novela.

2. Emigrados o la necesidad de vivir sin un centro.

For Jaun, by the way, was by the way of becoming (I think, I hope he was) the most purely human being that ever was called man... (*Finnegans Wake* 1965, 198)

(Graphics from *Finnegans Wake*: Faber 1965, 137)



En las secciones previas hemos visto cómo la vida de Joyce estuvo siempre dominada por la idea del exilio y del reino, de su propio escape y del problema de Irlanda (Costello,1992:2). Después de que Joyce y Nora abandonaran Irlanda en el otoño de 1904, pasaron una breve temporada en Zurich para trasladarse después a Austria. En Trieste, Joyce luchaba por sobrevivir como profesor de inglés en la Escuela Berlitz. Su breve estancia en Roma, donde trabajó en un banco, no le gustó demasiado. En junio de 1915, con *Dublineses* ya publicado, el *Retrato* serializado en una revista de Londres, y el *Ulises* a medio escribir, Joyce y su familia regresaron a Zurich. Para Joyce, éste era su cuadragésimo cambio de dirección, aunque siempre llevaba consigo la memoria de sus años en Dublín (Costello,1992:5).

Tras cinco años en Zurich, en junio de 1920 una reunión con Ezra Pound le persuadió de que le iría mejor en París, por entonces el centro cultural de la vida europea. La familia se mudó ese mismo mes donde, después de la publicación del *Ulises* en 1922, comenzó a escribir *Finnegans Wake*.

La familia continuó viajando y pasando temporadas en Londres y veranos en el sur de Inglaterra. En veintiún años Joyce y su familia se alojaron en más de cien hoteles de toda Europa, muchos de ellos en lugares costeros y de moda. Pero Joyce no era de ninguna manera un bohemio. Sus apartamentos, catorce solamente en París, estaban siempre amueblados con los retratos de la familia y una alfombra con la imagen del río Liffey (Ibid.14).

Cuanto más afirmaba su libertad, más dependiente de su cultura se volvía. La feliz pareja de los años veinte se convertía en el melancólico par de los treinta, cuando el divorcio de su hijo Giorgio y el empeoramiento de la salud mental de su hija Lucia pasaron a ocupar toda su atención.

Mientras "el trabajo en proceso", como Joyce llamaba a *Finnegans Wake*, comenzaba a serializarse, sin el éxito del *Ulises*. Las cosas habían cambiado. Europa estaba asolada ahora por la ascensión del Fascismo y la visión democrática y apolítica de Joyce no estaba de moda. En 1939 la familia Joyce tuvo que volver a abandonar París bajo la amenaza de guerra, y a causa las conexiones judías de la familia. Regresaron a Zurich teniendo que dejar a Lucia en un hospital mental porque sus papeles no estaban en orden. Por entonces Joyce estaba ya casi ciego y sufría del estómago. Murió repentinamente en enero de 1941, como consecuencia de una peritonitis causada por una úlcera perforada (Ibid.18).

James Joyce quería que su último libro, *Finnegans Wake*, retratará lo universal que puede encontrarse en lo particular, en el pequeño universo de Dublín. "Siempre escribo sobre Dublín" había dicho, "porque si llego al corazón de Dublín puedo llegar al corazón de todas las ciudades del mundo" (Ellmann,1959:505).

En el cruce de fronteras que es *Finnegans Wake*, HCE es el constructor universal "myther rector and maximost bridgesmaker," (*Finnegans Wake*,1975:126.10) que construye "building supra building pon the banks for the livers by the Soangso," (Ibid.4.27-28) y "a waalworth of a skyerscape of most eyeful hoyth entowerly" (Ibid.4.35-36). Sufriendo una metamorfosis tras otras, HCE es un centro múltiple, parte de una compleja telaraña o red circular de todas las líneas del mundo, de toda la variedad de acontecimientos que constituyen la realidad.

3. *Finnegans Wake* y la Nueva Física.

By the watch, what is the time, pace?...
Is this space of our couple of hours too dimensional for you,
temporiser?
(*Finnegans Wake*,1965:86.16)

Teems of times and happy returns.
(*Finnegans Wake*,1965:113.22-23)

greater **Than** or less **thaN** the unitate we have in one or hence shall
the vectorious ready-eyes of evertwo circumflicksrent searchers never
film in the elipsities of their gyribouts those fickers which are returnally
reproductive of themselves.
(*Finnegans Wake* 1965, 142)

Esta sección se nutre del espectacular trabajo de Duszenko (1989), quien ha analizado, con gran detalle, la relación entre distintos aspectos de la Nueva Física y la obra de Joyce.

El análisis de Duszenko comienza probando la relación entre *Finnegans Wake* y la teoría de Relatividad de Einstein. Ni Joyce ni Einstein se conocieron, aunque éste último visitó Zurich en 1919 para dar una serie de conferencias cuando Joyce vivía allí (Ellmann,1959:50). Ambos compartían, sin embargo, el gusto por la música.

Es probable que Joyce conociese algo de la nueva teoría y que le atrajese el carácter vanguardista de la misma, así como la nueva confirmación de la existencia de un cierto elemento subjetivo en la concepción del tiempo. Sin embargo, los estudios genéticos sobre la obra de Joyce, y sus propias afirmaciones (Ellmann,1959:693), muestran que Joyce no buscaba apropiarse de una teoría para estructurar sus obras, sino sólo de elementos que reforzaban sus propias ideas y temas, como ocurre con la teoría de Vico.

La teoría de la relatividad pudo, sin embargo, según afirma Duszenko, tener un impacto general en Joyce puesto que duplicaba ciertos elementos de la visión Joyceana del mundo. No sólo la nueva definición de tiempo y espacio, sino el peculiar papel del observador, que de alguna forma corre paralelo al papel del lector en *Finnegans Wake*.

El concepto relativista de la dilación temporal, dependiente de la mente y de las circunstancias del sujeto que percibe, había sido ya explorado por distintos autores de la denominada "escuela del tiempo", como Marcel Proust, Thomas Mann, William Faulkner, Gertrude Stein, Dorothy Richardson y Virginia Woolf, novelistas que intentaban recrear la complejidad del tiempo subjetivo mediante la utilización de la técnica del *fluir* de la consciencia, un tratamiento del tiempo que eliminaba la frontera entre pasado y futuro en una experiencia descrita por Virginia Woolf como "*tunnelling process*". La teoría de Einstein también afirmaba que los sucesos no forman un eje lineal de progresión sino que los distintos constituyentes de la percepción temporal humana coexisten como partes de un continuo espacio-temporal.

La visión del tiempo como eterno presente se encontraba ya en el desarrollo del personaje de Stephen en el *Retrato*, y había sido reforzada en el *Ulises* a través del paralelo que Joyce había establecido entre la novela y la *Odisea*. Joyce hizo mucho más que organizar el *Ulises* en torno a los episodios de la *Odisea*. Incluyó también incidentes de su propio archivo textual, de *Dublinenses*, rompiendo la distinción entre pasado y futuro.

En *Finnegans Wake* Joyce explora la temporalidad creando una realidad virtual propia, libre de la racionalidad que domina nuestro pensamiento consciente. Esta nueva realidad sigue la lógica simétrica de la mente inconsciente, donde las imágenes están además en constante movimiento y transformación. Este continuo cambio de estado de los personajes crea la ilusión de un tiempo sin fronteras entre el pasado, el presente y el futuro, idea expresada también en la fusión relativista de espacio y tiempo.

La nueva temporalidad de la estructura de *Finnegans Wake* se encuentra reforzada por la gramática y la sintaxis, en constante cambio, "Then's now with now's then in tense continuant" (Ibid.598.28-29), y las construcciones verbales "at this auctual futule preteriting unstant" (Ibid.143.07-08), "there is a future in every past that is present" (Ibid.496.35-36), "Between me rassociations in the postleadeny past and mi disconnections with aplompervious futules" (Ibid.348.05-06).

Los temas de la novela ilustran también este movimiento constante de caída y resurrección, donde la imagen de la manzana, causa de la caída bíblica, es asociada por Joyce a la gravedad de Newton, "For then it was the age . . . of a pomme full grave and a fammy of levity" (Ibid.20.28-30), y HCE "thought he weighed a new ton when there felled his first lapapple" (Ibid.126.16-17). Joyce afirma "Let's hear what science has to say, pundit-the-next-best-king. Splanck! -Upfellbowm" (Ibid.505.27-29), líneas antes precedido de "stein" (Ibid.505.21) (Duszenko ofrece un gran número de citas que aquí únicamente dejamos sugeridas).

El conflicto entre los dos hermanos, Shem y Shaun, toma también la forma de una oposición entre tiempo y espacio. Hemos mencionado que uno es el escritor y el otro el cartero, por lo que Shem representa la temporalidad de la narrativa y Shaun tipifica lo espacial. Entre los símbolos asociados a ambos se encuentran el árbol (olmo) y la piedra. Además, según apunta Duszenko, Einstein había nacido en Ulm (que en alemán significa olmo), de ahí expresiones como "on the hike from Elmstree to Stene," precedido de "it was mutualiter foretold of him by a timekiller to his spacemaker" (Ibid.247.01-04). La lección de geometría de los hermanos termina con una referencia a "Eyeinsteve" (Ibid.305.06) quien mostró que la geometría del mundo no es Euclideana, y "will gift uns his Noblett's surprize" (Ibid.306.04). Einstein recibió el Premio Nobel en 1922, el año en que se publicó el *Ulises*.

La noción de continuo cuatridimensional (tres dimensiones para el espacio y una para el tiempo) se encuentra también en el empleo del simbolismo del cuatro en *Finnegans Wake*, los cuatro ancianos, los cuatro evangelistas, las cuatro provincias de Irlanda, e incluso en la división de las cuatro edades de Vico. Encontramos, por ejemplo, frases como "facing one way to another way and this way on that way, from severalled their fourdimmansions" (Ibid.367.26-27), "Our four avunculists. And, threestory serratelling was much too many, they maddened and they morgued and they lungd and they jowld. Synopticked on the world" (Ibid.367.24-27).

Otro aspecto de la teoría de la relatividad que se encuentra presente en la novela es la curvatura del espacio-tiempo, concepción parecida a la visión cíclica de Vico. Así, por ejemplo, "we come to newsky prospect from west the wave on schedule time (if I came any quicker I'll be right back before I left)" (Ibid.442.11-13). *Finnegans Wake* es descrito como "a warping process" (Ibid.497.3). La línea AL del diagrama de la lección de geometría (Ibid.293), ilustrado en la subsección anterior, parece derecha, pero Joyce lo describe como "strayedline"(Ibid.294.2-3), curvada, como todo lo demás en el libro, pues "the only wise in a muck's world to look on itself from beforehand" (Ibid.576.22-23).

Finalmente, la polémica entre Wyndham Lewis y Joyce aparece también reflejada en el libro en las fábulas de "The Ondt and the Gracehoper" (Ibid.414.18). y "The Mookse and the Gripes" (Ibid.148.68), que no podemos tomar en consideración para este resumen-traducción.

The construction [of *Finnegans Wake*] is quite different from *Ulysses* where at least the ports of call were known beforehand. . . . I work as much as I can because these are not fragments but active elements and when they are more and a little older they will begin to fuse of themselves. (*Carta to Harriet Weaver* | 204-05, citada n Duszenko)

Según Duzenko, el método empleado para la construcción de *Finnegans Wake* se parece más al de un científico que al de un novelista. Si se examinan los borradores (*notebooks*) se ve como Joyce, por ejemplo, compiló una serie de listas de palabras en varias lenguas y las iba tachando a medida que las empleaba en la novela. Se aproximaba al lenguaje de una manera analítica, rompiendo las palabras en sílabas y fonemas para recombinarlas después de manera que pudieran capturar la multiplicidad de significados e imágenes que la mente inconsciente era capaz de generar. Un tratamiento del lenguaje que rompe con la pasiva y estricta descripción, para crear nuevas imágenes con que describir el mundo, "for the verypurpose of subsequent recombination" (*Finnegans Wake* 614.34-35). Un lenguaje donde "nuemaid motts truly prural and plusible" (Ibid.138.8-9). La ausencia de flexión y la abundancia de palabras monosilábicas en inglés, facilitaron la tarea de crear este "Nichtian glossery which purveys aprioric roots for aposteriorious tongues" (Ibid.83.10-11), donde la fragmentación de palabras se parece al bombardeo del núcleo atómico de la física cuántica, y donde el dualismo "energía-partícula" se expresa en la "everintermutuomergent" (Ibid.55.11-12) y el proceso oscilatorio de creación y destrucción, un "constant of fluxion" (Ibid.297.29)

On the face of it . . . [the book] is a thing once for all done and there you are somewhere and finished in a certain time . . . but one who deeper thinks will always bear in the bacchuccus of his mind that this downright there you are and there it is is only all in his eye. Why? Because . . . every person, place and thing in the chaosmos of Alle . . . was moving and changing every part of the time. (*Finnegans Wake*,1975:118.5-23)

Ya hemos indicado que el lector de *Finnegans Wake* es también su escritor. Joyce lo había dejado claro desde el principio, "(Stoop) if you are abecedminded, to this claybook, what curios of signs (please stoop), in this allaphbed! Can you rede (since We and Thou had it out already) its world?" (Ibid.18.17-19). La forma alemana para "read", "rede" significa también hablar, es decir que el lector debe participar, pues la novela es un "claybook", un libro de arcilla, como las antiguas tablillas palimpsestos. Un libro donde la naturaleza exacta de la causa, del autor, del origen, no está nada clara, "They finally caused, or most leastways brung it about somehows, (that) the pip of the lin (to) pinnatrate inthro an auricular forficle" (*FW* 310.08-10), donde "All effects in their joints caused ways" (Ibid.503.1), porque "to inquire what, in effect, had caused yon causeway to be thus potholed" (Ibid.31. 5-6).

El empleo de la participación del lector para dar sentido a la novela, se parece también al concepto de onda de probabilidad en física cuántica, donde la descripción científica de la realidad en el nivel microscópico, no consiste en un conocimiento exacto de los sucesos y de las trayectorias de los electrones, sino más bien, de la probabilidad de su ocurrencia, expresada

como una "tendencia a existir", que puede ser modificada por el propio observador al participar en el experimento.

Todas estas características, no suponen que el propósito de Joyce sea recrear en su libro el concepto de universo presentado por la Nueva Física, aunque si que apuntan hacia una multiplicidad de similitudes entre la nueva descripción científica del universo y el mundo de *Finnegans Wake*, es decir, hacia el hecho de que la descripción científica y la literaria compartan puntos de vista, puesto que pertenecen al mismo entorno cultural, algo que Hayles apuntaba también (1990:185).

4. Los lazos de la historia. Ciclos de Vico y el rechazo al consenso.

We reject unhesitatingly the notion of the sole possibility of the things which 'are'...; we cannot find words enough to stigmatize the baseness of Western thought...; we are not afraid to take up arms against logic;...we refuse to swear that something we do in dreams is less meaningful than something we do in a state of waking;...we are not even sure that we will not do away with time, that sinister old farce, that train constantly jumping off the track.

André Breton, *Second Manifesto of Surrealism* 1930, quoted. in Ermarth, 1992:44.

Elizabeth Deeds Ermarth (1992) ha indicado que la temporalidad histórica, donde las cosas ocurren siguiendo ciertas leyes causa-efecto que se pueden describir a largo plazo, impone una línea, un movimiento en una dirección única.

Una narrativa como la de Joyce, rompe la convención del tiempo histórico lineal, revelando la arbitrariedad de la neutralidad histórica y forzando al lector a tomar partido. El presente ya no es un lugar donde podemos contemplar el pasado y el futuro sin implicarnos. El lector debe ahora aceptar una posición en el marco de referencia, posición que es distinta y diferente a cualquier otra.

En nuestro análisis del *Ulises* veíamos como la novela representaba y al mismo tiempo evadía tomar partido en un mundo de creencias y valores contingentes. La facilidad con que Stephen cree y no cree, muestra la inestabilidad de sus construcciones estéticas, una contradicción presente también en su postura Romántica de revolucionario radical. Veíamos como, en el episodio 17 del *Ulises*, el narrador, una mezcla de Bloom y Stephen, había heredado "la tenacidad de la resistencia heterodoxa" (*Ulysses*, 1986:544) y que "profesaba una incredulidad hacia muchas doctrinas religiosas, nacionales, sociales y éticas" (Ibid.).

Mediante la ironía, Joyce busca evadir la responsabilidad de implicarse en los dilemas que presenta al lector. Simultáneamente, construye y deconstruye su propio texto, empleando un lenguaje manipulativo y engañoso.

Mencionábamos también que el episodio de Circe es un intento de articular la crisis del objeto que anuncia la crisis del sujeto. La identidad sólida del objeto ya no puede establecerse mediante el experimento de dar una patada a la piedra para verificar su presencia, como ocurre en el tercer episodio (Proteo). No hablamos de un mundo exclusivamente material, sino de formaciones culturales donde se da identidad a los objetos. La fenomenología convierte al sujeto en espectador y la razón humana, como la subjetividad y el tiempo, una dimensión de los acontecimientos, en lugar de acontecimientos en sí mismos.

Esta desaparición del sujeto y del objeto rompe las convenciones realistas e historicistas de objetividad. Mostrando el lado oscuro de las cosas familiares y provocando repentinas confrontaciones con elementos suprimidos, el surrealismo buscaba producir una crisis discursiva que permitiera a la mente recordar las posibilidades imaginativas ocultas en la memoria, por el empleo excesivo de los hábitos racionalistas.

El esfuerzo por señalar los elementos anómalos se mueve simultáneamente en dos direcciones, magnificando la subjetividad de la percepción y, al mismo tiempo, rompiendo la conexión mimética entre esa subjetividad y el mundo. La técnica empleada es, por tanto, la distorsión de la escala, dejando que la percepción opere en los extremos y nunca desde una única perspectiva o distancia normal.

El concepto Joyceano de "epifanía" muestra esta perspectiva múltiple en su visión de paralaje, donde el episodio de "El cíclope", con su técnica, descrita por Joyce como "gigantismo", es un buen ejemplo de distorsión de escala.

Este extrañamiento de la realidad, da lugar a la emergencia de modelos no-lineales de relación, especialmente de relación temporal, donde el lenguaje de una "subjetividad procesual en varios niveles" mantiene la posibilidad de imaginar el futuro y de re-imaginar el pasado no sólo pluralizándolo sino también liberándolo de las relaciones lineales que aprisionan la narrativa histórica. El segundo manifiesto de Breton, designa claramente al lenguaje como el lugar del cambio, según indica Ermarth (1992:104). Cambiar el lenguaje es el primer movimiento en la dirección de la acción político y social porque toda práctica es una construcción, un modo de expresión.

Mientras el lenguaje omnisciente presenta una única perspectiva, el lenguaje de Joyce, como si se tratase de una pintura cubista, fractura el espacio haciendo que el espectador tenga que estar en distintos lugares al mismo tiempo, como Bloom contemplando las estatuas griegas.

Pero si la posición de sujeto viene dada por el lenguaje, y si éste no es nunca único en ningún momento sino que es múltiple, toda posición de sujeto es siempre contestada por varios

lenguajes simultáneos, planteando la crisis de la subjetividad y la imposibilidad de consenso, característica de lo que se ha dado en llamar postmodernismo (Ermarth,1992:108).

Esta crisis de la subjetividad se presenta como una amenaza para algunas personas (Hayles,1990), aunque, para otras, el nuevo aire de ficcionalidad no disminuye el valor de las construcciones humanas sino que, por el contrario, puede incluso aumentarlo al enfatizar su carácter perecedero, afirma Ermarth (1992:109) (la nueva lectura de la muerte será el objeto de la última sección de este proyecto).

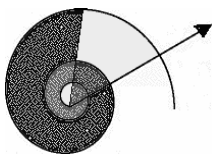
Ermarth describe la situación "postmoderna" como un poner de manifiesto la negociación entre sistemas distintos. El acontecimiento postmoderno surge de la negociación entre las transiciones de un momento a otro (Ermarth,1992:111).

No resulta sorprende, entonces, que el paralaje Joyceano y su falta desconcertante de concierto, puedan ser etiquetados de "postmodernos". El término captura la ambigüedad y la paradoja de lo que es post/past, es decir pasado, pero al mismo tiempo pretende ser un nuevo comienzo, aunque para muchos críticos sea necesaria la revisión del concepto.

La crítica deconstructiva ha dejado claro que el modelo lingüístico postmoderno, constituye la subjetividad como diferencia, o mejor, como proceso diferencial, un proceso que borra toda forma de mediación entre sujeto y objeto, colapsando los dualismos como vida y arte, forma y contenido, Uno y Otro, texto e intertexto...Es decir, que la naturaleza de la secuencia en la narrativa fragmentada posmoderna se transforma en el lugar clave, donde se define el tiempo y la subjetividad (Ermarth,1992:174), por lo que la siguiente subsección está dedicada al análisis de la secuencia en la narrativa de Joyce.

I was merely out of my mint with all the percussors on my braincap till I
struck for myself.
Finnegans Wake 1965, 224.

5. Caos y complejidad en la narrativa de Joyce.



Si dejamos de lado los sistemas cerrados sometidos a leyes puramente matemáticas, aislables porque la duración no incide en ellos, si consideramos el conjunto de la realidad concreta o simplemente el mundo de la vida, y con más razón el de la consciencia, encontramos que hay más, y no menos, en la posibilidad de cada uno de los estados sucesivos que en su realidad.
Henri Bergson (1934) *La pensée et le mouvant* in Altaya 112

Podríamos definir *Finnegans Wake* como una incursión en los contextos sociales y tecnológicos que forman el panorama cultural para la emergencia de las ciencias del caos o de la complejidad.

Veámos como el *Retrato* estaba constituido por dos sistemas de codificación, uno lineal y determinista, representado por el personaje de Stephen, y una mirada retrospectiva e irónica que pertenecía al narrador, que generaba un espacio o "agujero" entre ambos sistemas, formando una transición de la construcción bipolar a la tripartita, donde esta tercera parte está constituida por la ruptura irónica.

Es precisamente este hueco, espacio, o agujero vacío, el que proporciona la energía necesaria para mover la cadena narrativa hacia delante. El efecto de paralaje y las voces múltiples generan toda la narrativa, llegando a la presencia mediante el desplazamiento metonímico de un objeto ausente por otro, es decir, construyendo el significado sobre una cadena de significantes que emergen de un vacío.

Sin embargo, en contra de la deconstrucción, podemos añadir que el lenguaje no se refiere únicamente a sí mismo, sino que está orientado hacia el mundo "real" (lo que quiera que sea). Algunos posestructuralistas como Foucault, Jameson y la crítica feminista, han mantenido que la literatura tiene que ser algo más que textualidad, si quiere implicar cuestiones éticas, y que la energía para la creación literaria siempre ha venido de la resistencia del escritor a la ética convencional. En otras palabras, que la visión Joyceana de paralaje surge de su distancia escéptica e irónica frente a su realidad contemporánea.

El espacio de ruptura, resulta, en el caso de la deconstrucción de "nada" de la reflexividad del propio lenguaje. Pero argumentaremos que debe existir un equilibrio entre creación y destrucción y que "nada" es un nombre sustantivo que implica una carga positiva –formar parte del mundo- en lugar de una negación o ausencia de existencia (De Man ofrece una excelente discusión del valor del cero en la teoría de Pascal en *Visión y ceguera (Blindness and Insight)*).

Convirtiendo lo vacío en lo lleno, la narración crea mediante la escritura del espacio de escritura, lo que Joyce denomina "paperspace" (*Finnegans Wake*, 1975:115.7), un espacio textual que rinde todo juicio ético irreduciblemente complejo.

El juego textual que Joyce emplea en *Finnegans Wake*, entre lo vacío y lo lleno, muestra varias clases de procesos organizativos que se generan en el acto narrativo y que son iterativos o reflexivos en algunos puntos, una espiral realimentativa (*feedback*) en la que articular una idea cambia el contexto y cambiar el contexto afecta la forma en que la idea es entendida, lo que vuelve a general una nueva idea. De tal manera que texto y contexto cambian juntos en una interacción constantemente oscilante.

Las estructuras que delimitan y regulan la narrativa, como el mito griego "In the beginning is the void" (*Finnegans Wake*, 1975:378.29), el modelo de Vico o la teoría de los opuestos de Bruno proporcionan una forma de controlar la interacción entre texto y contexto y de usarla constructivamente. El espacio narrativo se vuelve más y más revuelto, muchas historias dentro de una, y la narrativa se muestra como un organismo cibernético, donde los procesos organizativos de las historias individuales se extiende al resto del sistema, al igual que en los sistemas caóticos explorados en la Sección 6.

Tanto el *Ulises* como *Finnegans Wake* ilustran la distinción entre diseño inmanente y emergente en un sistema no-lineal. Las estructuras organizativas imbuidas en la narrativa principal (en el caso del *Ulises* el mito homérico, el esquema de Gilbert-Linati y la compleja intertextualidad) y en el caso de *Finnegans Wake* los antes mencionados) representan lo que Jackson Rice (1994) ha denominado "diseño inmanente" de la novela, las estructuras deterministas de su creador. Pero, según señala Rice, la estructura emergente comprende todos los rasgos e incidentes casuales que Joyce ha ido sembrando, y que se combinan en una lectura abierta, que sólo el lector puede completar.

El trabajo de Joyce atestigua que durante un cambio de paradigma, los cambios no ocurren mediante una única transformación sino a través de una serie de complejos compromisos negociados en momentos y espacios determinados. El "paperspace" *Finnegans Wake* 1975:115.7) de Joyce, representa la característica "verbivocovisual" (Ibid.1975:341.18) de la realidad virtual de la narrativa, un espacio cuyos nódulos son un interfaz que puede ser activado por el lector, una extensión artificial de la memoria mediante el empleo de la tecnología y del lenguaje curvo, que continuamente se renueva para acomodar las modas culturales. Un principio de realimentación que caracteriza los sistemas dinámicos.

En *Finnegans Wake* el fantasma del pasado paralítico se transforma en un vacío de metempsicosis y de futuras lecturas emergentes, en un hipertexto, donde el acto de leer y la respuesta del lector puede llegar a alterar el comportamiento de todo el sistema del libro con cada iteración o lectura.

6. Un Joyce postmoderno o un postmodernismo Joyceano.

Humph is in his doge. Words wigh no no more to him than raindrops to Rethfernhim. Which we all like. Rain. When we sleep. Drops. Bit wait until our sleeping Drain. Sdops.
(*Finnegans Wake* 1965, 54)

Imaginémonos que continuamos dividiendo el Siglo XX en dos espacios: Modernismo y postmodernismo. En el primer espacio continuaba firme la creencia en el progreso por lo que la ética cultural miraba indudablemente hacia delante, considerando que el presente era mejor y superior que el pasado paralítico, aunque sólo fuese debido a su mayor conocimiento y a la sofisticación de la tecnología. Esta visión de progreso se dejaba entrever tanto en la política capitalista como en la socialista. La ciencia y la tecnología eran consideradas como instrumentos que ayudaban a mejorar la vida.

Pero la estética del Modernismo presentaba una postura ambigua. Por un lado, aprobaba la idea de que la originalidad era el valor artístico más importante, y que la mejor forma de conseguir esta originalidad era mediante la experimentación con la forma de objeto artístico. Sin embargo, esta experimentación condujo a un mayor subjetivismo y fragmentación, un proceso de introspección y análisis que llevase a superar el periodo anterior, destruyendo la Historia para crear su propia historia.

Este conflicto entre el yo y el mundo se agudizó tras la Primera Guerra Mundial. Los horrores de la guerra hicieron que muchos intelectuales defendieran la importancia de lo humano, y en particular del cuerpo, como ocurre con el *Ulises* de Joyce. Freud defendió también que el hombre deriva su máximo placer del sexo, y que la familia, la iglesia, la educación y el control político, imponen unas restricciones, a veces intolerables para el ser humano, causándole ansiedad y frustración.

El modo alegórico, casi psicoanalítico de la literatura de la primera mitad del Siglo XX muestra como estas obras ayudan a sus autores a aceptar su ansiedad y culpa, su rechazo del pasado y su despertar sexual, que intentan plasmar en un nuevo lenguaje que no son capaces de encontrar.

Tanto Paul Valéry como Paul Tillich hablaron de un periodo de "crisis" y de ansiedad en la historia europea. Tillich identificaba esta ansiedad con el miedo a la "nada", un miedo que, según él, se debía a la pérdida espiritual de un centro, que proporcionase respuestas a las preguntas de la existencia humana. El ser humano era libre para elegir pero esta libertad implicaba una responsabilidad demoledora y la amenaza constante de la "nada" del "no-ser" (Tillich, 1952:32-36). Tillich habla de tres tipos de ansiedad, el miedo a la muerte, el miedo a la nada y el miedo a la culpa y a la condenación (la caída) (Ibid.40-54), ansiedad que, según Tillich, aparece frecuentemente en el final de una era, donde el conflicto entre lo antiguo y lo nuevo, es más acusado. Se trata de la ansiedad de parálisis, el horror de estar atrapado, pero al mismo tiempo el miedo a lo nuevo, a lo abierto, a lo infinito.

Resulta significativo que el postmodernismo se preocupe precisamente por superar estas ansiedades, particularmente la ansiedad al vacío y la insignificancia, y la posibilidad de articular más de un centro, preocupaciones presentes tanto en las teorías del caos como en la deconstrucción.

La ironía Joyceana es también un instrumento pragmático que sitúa el énfasis en el "estado de abierto" (expresión de Heidegger), y en la resistencia a situarse en un único punto, buscando una perspectiva global, aunque fracturada, de no-posicionamiento.

In the name of Annah the Allmaziful, the Everliving , the Bringer of Plurabilities,
haloed be her eve, her singtime sung, her rill be run, unhemmed as it is uneven!
Finnegans Wake 1965, 66.

Y mientras la mayor parte de esta generación perdida y preocupada, se encontraba ocupada en buscar respuestas dentro de sí misma, la democracia liberal de los años treinta sufría su más grave crisis con la emergencia de una nueva teoría política, el totalitarismo.

Oswald Spengler (1880-1936) creía que la democracia conduciría inevitablemente a gobiernos incompetentes y corruptos, y que Platón tenía razón, cuando en su *República* había eliminado la democracia y sugerido la necesidad de un gobernante especial, con la mente del filósofo y el cuerpo de un general. ¿Era quizás ésta la idea de Joyce cuando se apropió de la metáfora de Blake para sugerir la idea del artista "profeta de la imaginación eterna"? El escepticismo de Joyce no nos permite ni la más mínima duda. Las palabras de Spengler resuenan en el acto revolucionario de Stephen al romper la lámpara con su espada en el burdel de Circe, mientras deja escapar el grito Wagneriano "nothung"⁹. Pero sólo se trata de un eco, la sombra de una idea que el lenguaje irónico de Joyce no tarda en deconstruir. *Finnegans Wake* también juega con la tesis de Spengler, de que quizás el gobierno de seres superiores sea necesario, pero el gigante *Finnegans*, el "führer" de Joyce, es sólo un borracho constructor de ciudades e imperios.¹⁰

A human pest cycling (pist!) and reclying (past!) about the sledgy
streets, here he was (pust!) again! (*Finnegans Wake*, 1965:61)

⁹ "The legions of Caesar are reawakening ... the final decisions are waiting for the man to take them. In front of him the petty goals and concepts of today's politics count as nothing. Whoever holds the sword which wrests victory now will be lord of the world" Spengler, *The Years of Decline* 1933 quoted in R. Griffin (ed.) (1995:113-4).

¹⁰ A boundless mass of human Being, flowing in a stream without banks; up-stream, a dark past wherein our time-sense loses all powers of definition and restless or uneasy fancy conjures up geological periods to hide away an eternally-unsolvable riddle; down-stream, a future even so dark and timeless -- such is the groundwork of the Faustian picture of human history. (Spengler, (1918) *The Decline of the West*, 165).

His everpresent toes are always in retaliessian out throuth his overpast boots. Hear him squak! (*Finnegans Wake*, 1965:83)

No son estos los únicos aspectos que sugieren ecos postmodernos en la narrativa de Joyce. Hemos indicado que el postmodernismo, producto de una sociedad postindustrial, basada en industrias de servicios, en la producción de conocimiento y la información tecnológica, ha alterado el equilibrio de poder en la sociedad, inyectando el compromiso Modernista con la experimentación y la originalidad, convirtiéndolo en un proceso reflexivo que genera copias de copias, caracterizado por el pastiche, una fuerte vena irónica y la práctica del vampirismo con doble mensaje. Un mundo de simulación y realidad virtual, que la obra de Joyce parece anticipar.

Pero el postmodernismo es también una actitud mental más que una posición teórica, por lo que podríamos hablar de una particular actitud postmoderna con un toque a lo Joyce. Después de todo, Murray Gell-Mann, científico de la Complejidad del Instituto de Santa Fe, se fijó en *Finnegans Wake* para buscar un nombre para una partícula elemental de la física cuántica, el "quark", y Joyce empleó material de la Nueva Física en su novela, anticipando el diálogo entre ciencia y arte, característico del postmodernismo.

En general, el postmodernismo se puede contemplar como parte de una antigua tradición escéptica, intrínsecamente antiautoritaria y de tono negativo, más preocupada por destruir las pretensiones de otras teorías que en poner nada positivo en su lugar. Como la narrativa de Joyce, irónica, no-conformista, desconcertante. El propio Lyotard considera que el Modernismo y el postmodernismo son movimientos cíclicos que oscilan a lo largo de la historia. El problema está en especificar cual es la frontera entre ambos. Vamos a llamar a esa frontera, Joyce.

7. Perspectivas oscilantes y la necesidad de tiempo rítmico.

Three quarks for Muster Mark!
Sure he hasn't got much of a bark
And sure any he has it's all beside the mark.
But O, Wreneagle Almighty, wouldn't un be a sky of a lark
To see the old buzzard whooping about for uns shirt in the dark...
(Joyce, *Finnegans Wake*, 1975:383)

Para Paul Friedrich, lingüista, antropólogo y poeta, "poesía" es un término que describe una zona de lenguaje, emoción y cognición que es "variable, imprevisible y dinámica", que se encuentra "fuera de cualquier descripción exhaustiva y predicción exacta" (Friedrich.1986:23), una formulación que busca un equilibrio entre la determinación relativista de la estructura y la indeterminación poética del individuo que participa en ella, es decir, una postura parecida a la propuesta por las nuevas teorías de metáfora, y por la propia Kristeva en su distinción entre

lenguaje simbólico y semiótico. El título del libro de Friedrich tiene una toque sin duda Joyceano: *El paralaje del lenguaje: Relativismo lingüístico e Indeterminación Poética (The Language Parallax: Linguistic Relativism and Poetic Indeterminacy)*.

Donald Theall ha sido uno de los primeros críticos en reconocer el trabajo de Joyce como pionero en la exploración artística de dos tipos de diferencias – oralidad/literalidad y medio impreso/medio (tele)eléctrico. Para Theall *Finnegans Wake* es un drama de la deconstrucción y reconstrucción del lenguaje en un mundo donde las múltiples gramáticas y retóricas se combinan con nuevas formas de organizar y transmitir la información y el conocimiento (Theall,1992:3).

Finnegans Wake mantiene además un posición ambigua entre la experiencia consciente y la inconsciente, la realidad y el sueño, creando una multiplicidad irreducible de perspectivas. En su estudio sobre el Surrealismo, Ermarth ha señalado que Breton insistía en no mantener una separación entre lo real y el sueño (*Manifestos*, 162-63 citados en Ermarth,1992:101).

El mundo de *Finnegans Wake* envuelve al lector en una atmósfera de ensoñación, acompañada de componentes cinéticos y gestuales que derivan del ritmo, de la entonación y del propio acto visual de leer. El gesto era importante para Vico, que especuló que la comunicación humana comenzó con gestos, una especie de escritura originaria. Empezando por el gesto, el jeroglífico y la runa, Joyce traza el desarrollo de la comunicación humana. El episodio entero de la Parte I, 5 está dedicado a la tecnología de los manuscritos y a la teoría de su interpretación: hermenéutica textual. Joyce sugiere que “the proiform graph is a polyhedron of all scripture” (*Finnegans Wake*, 1975:107.8), como si la propia novela se tratase de un manuscrito (Theall,1992:6). Theall explica que al basar la comunicación y el lenguaje en el gesto supone la noción de la comunicación extendida a todo el cuerpo (igual que los nuevos modelos de metáfora).

Las unidades sémicas del texto integran el discurso oral y el impreso e incluyen ritmo, ortografía, signo y gesto como una imagen visual, empleando todos los medios disponibles en lugar de un único canal comunicativo (Theall,1992:11).

El libro adquiere tintes de pesadilla para el lector, que lucha contra la marea de caóticos y rizomas, redes y olas. Si la metáfora del lector nadador era válida para describir el trabajo de Virginia Woolf en *Las Olas*, el lector de Joyce necesita, además, ser un experto submarinista, porque, a veces, es completamente absorbido por el beso de Joyce, vampiro de su propio texto, y de el tremendo remolino de enlaces hipertextuales. La narrativa de Joyce se mueve hacia delante moviéndose hacia los lados, enfatizando los patrones paralelos y sincrónicos más que los lineales y progresivos. Una narrativa “paratáctica”, según a descrito Ermarth refiriéndose a los textos postmodernos, que se mueve en contra de la linealidad del lenguaje y en varias

direcciones al mismo tiempo. Un estilo sintáctico que crece de la multitud de valencias de cada palabra convirtiendo cada combinación en un palimpsesto, en lugar de en una afirmación (Ermarth,1992:85), donde la metáfora para expresar el tiempo no es el viaje sino el ritmo. Se trata de un tiempo rítmico basado en el experimento, la improvisación y la aventura, y que no sostiene el valor de la neutralidad porque cada momento es en sí mismo distinto. Un lenguaje, dice Theall, de "syncopanc pulses, with the bitts bugtwug their teffs" (*Finnegans Wake* 1965, 157), donde el ruido de todos los lenguajes de la humanidad se encuentran comprimidos en una "hypermnesiac machine" (Derrida,1984:146), donde la ausencia de "autoridad objetiva" inspira una reflexividad alegórica ya que los acontecimientos no pueden referirse a absolutos externos y fijos. Donde la escritura no es un acto neutral de *mimesis* y transparencia sino una intervención.

Esta subjetividad, que ha sido definida como postmoderna, elimina toda posibilidad de tiempo histórico, del tiempo de una causalidad lineal, porque ya no existe una colección infinita de sujetos que estén de acuerdo en lo que es pasado, presente y futuro.

Por otra parte, la pluralización a la que el lenguaje se ve sometido rompe la idea de mensaje, en el sentido tradicional, y abre nuevas posibilidades caracterizadas por un doblaje oscilante, donde las construcciones anagramáticas, los dobles sentidos, la aliteración, la parodia y otras formas de vampirismo presentan al lector opiniones divergentes y contrapuestas.

Una de las más importantes diferencias es el empleo del detalle, que en el realismo se integraba mediante la acumulación para conferir identidad. En la narrativa rítmica la experiencia de diferenciación evita la unificación del detalle, que se va enriqueciendo dando lugar a nuevos significados emergentes. Una narración que puede describirse como un organismo cibernético (Theall,1950 y 1991), esquizofrenia (Gilles Deleuze y Felix Guattari 1977) y también como un tema musical (Ermarth,1992), ya que los distintos detalles no confieren unidad al argumento de la narración sino que crean dispersiones, diferencias y resonancias. Un estilo que conserva y amplifica lo individual y lo concreto, los "momentos del ser" y las "epifanías" en lugar de favorecer lo general. Y cada elemento de este lenguaje se mide en relación con los otros, revelando por comparación la naturaleza arbitraria de cada formulación.

El pastiche, la parodia y la intertextualidad son formas de doble visión (paralaje), donde vemos la formulación, la estructura y al mismo tiempo vemos más allá. Vemos la entidad figurativa y la vemos como figura. Un tipo de escritura que opera simultáneamente de varias formas, más allá del universo Euclideo de unidad, identidad y centro, entrando en un mundo no-Euclideo de superimposiciones y funciones diferenciales.

Cada vez que recurre un detalle, el lector experimenta un momento de sincopa y reconocimiento. Este proceso de construcción de voces temáticas depende del tratamiento

paratáctico de los detalles, a lo largo de toda la narrativa, por lo que requiere mucha atención y una memoria excelente, las cualidades de la epifanía Joyceana.

En *Finnegans Wake* la montaña de detalle o "ruido" presiona la atención del lector hasta el punto de quebrarla. La cantidad de información resiste el poder de asimilación tanto del contexto como del tiempo, colocándose la máscara del sueño para poder sorprender evitando la racionalización. El lector celebra el placer del texto, su capacidad para permanecer abierto y fuera de fronteras históricas. Es en este sentido que Joyce consigue su deseada metempsicosis, y permanece con el lector. La cualidad juguetona de la narrativa de Joyce se puede describir como "erótica" (ambos, Ermarth y Barthes emplean esta expresión), porque se trata de un acto basado en el deseo, según ha explicado Kristeva, en el poder de la afirmación en el más amplio sentido. El lenguaje de Joyce sirve a *Eros*, no a *Cronos*. Es el ¡sí! de la afirmación vital frente a la muerte o *Tanatos*.

But abide Zeit's summonserving, rise afterfall...the hoarder hidden
propaguting his plutorpopular progeniem of pots and pans and pokers
and puns from biddenland to boughtenland, the spearway fore the
spoorway.
Finnegans Wake 1965, 58

8. El vector de la gravedad y la psicofenomenología de las alturas y las profundidades en la narrativa de Joyce.

I, dizzed and dazed by the lumpty thumpty of our interloopings, fell
clocksure off my ballast...
Finnegans Wake 1965, 233

Calling all downs. Calling all down to dayne. Array! Surrection!
Eireweeker to the wohld blydyn world.
Finnegans Wake 1965, 251

La narrativa de Joyce busca un espacio narrativo de no resolución o ¡sí! paradójico. Según ha indicado Derrida (1988:54-63), "Sí indica que nos referimos a el Otro", es decir que forma parte de una estructura recíproca, pero también dialógica y virtual. Hemos explicado como la narrativa de Joyce dramatiza la contingencia de cualquier compromiso, y al mismo tiempo rehusa comprometerse. El paralaje, el pastiche y la parodia, inscriben el texto Joyceano en un lugar de balbuceo p-p-p, de diferencia y repetición, y también en una estructura de sustitución infinita de creencias múltiples. Esta contradicción es, al mismo tiempo, el testimonio de las paradojas de la contingencia, y un intento de trascenderlas. Una posición a lo Hamlet, "ser o no ser", siempre hablando pero nunca actuando. Un hombre abrumado por la culpa cometida por otro en la que el también ha pecado.

En la Sección 3, veíamos que el pensamiento occidental concibe la historia y el tiempo como puestos en movimiento por la Palabra de Dios. De tal manera que, según ha sugerido Walter Benjamin (1963:209), la creación puede entenderse como un lenguaje. Pero, además, la noción de la historia humana y de nuestro destino tiene que ver con la convicción de que el pecado es inherente a la naturaleza humana. La Caída es lo que pone en movimiento la causalidad y la historia humana, y su destino lleva, inevitablemente, a la muerte, que no es un castigo sino expiación de la culpa. Según Benjamin, lo que se muestra como accidental está en realidad determinado por la culpa de Otro. Un pecado que se transmite hereditariamente a través de generaciones enteras, como en la tragedia clásica. Los muertos, los sueños proféticos y el pasado fantasmal visitan a la persona como recordatorio durante la medianoche, cuando la escala del tiempo se encuentra suspendida (Benjamin,1963:122-26).

Es en la muerte cuando se consigue la liberación, escribe Benjamin, cuando el cuerpo adquiere lo que es verdaderamente suyo, por lo que la alegorización del cuerpo tiene lugar en la figura del cadáver (Ibid.214) (*corpse* en inglés), que Joyce transforma en *crops(e)*, es decir, en cosechas de significado.

La caída se encuentra, pues, relacionada con la adquisición de conocimiento. La maldad se origina en el deseo de conocer y de juzgar, de posicionarse, porque todo lo que Dios crea es bueno (Genesis III,5). Para Benjamin, este conocimiento representa el triunfo de la subjetividad y de la alegoría, ya que la culpa y el significado se originan conjuntamente en la Caída, y emergen como abstracción (Benjamin,1963:231). La intención alegórica deriva de la curiosidad humano y de su sentido de superioridad, añade, y se encuentra vinculada al acto de juicio humano (Ibid.227). De tal forma, que el uso del diálogo es, para Benjamin, la semilla del silencio, de la duda y del desacuerdo entre la moralidad social y la individual.¹¹ La Caída destruye la posibilidad de un lenguaje común después de la construcción de la Torre de Babel. La música es el único lenguaje común que se conserva, y la escritura, afirma Benjamin, surge de la música (1963:221). Como ha sugerido Ermarth (1992), la distinción entre el tiempo histórico y el rítmico, entre secuencias sintácticas y paratácticas, entre palabra como representación y palabra como tropo, figura o música, es una de las características del nuevo paradigma postmoderno.

¹¹ Benjamin explica como la muerte del héroe en la tragedia clásica se transforma gradualmente en la noción de salvación. El aislamiento y silencio del héroe son una advertencia, pues tras su muerte la consciencia lingüística de la comunidad queda restablecida, restableciendo también el orden jurídico basado en el diálogo (Benjamin 1963:96-105). La conversación, según Benjamin, está vinculada al pasado, a la lamentación del hombre por su grandeza perdida. Su fugacidad es el testimonio de un presente condenado a ser eternamente pasado, lo que en la esfera del lenguaje expresa la caducidad de la vida, condenada a la muerte (Benjamin, 1940 "Metafísica de la juventud". Parte.1:95-100)

Desde una perspectiva filosófica, el espacio caótico y babeliano de no-posición, que Joyce construye, recuerda a ciertas formas de existencialismo, donde la existencia humana es la proyección del futuro, sobre la base de las posibilidades que lo constituyen (individualidad y existencia no repetida). Para Heidegger, esta existencia se encuentra enraizada en el pasado, de tal manera que cada proyecto para el futuro conduce de vuelta al pasado. Para Sartre, las posibilidades son infinitas y equivalentes, de tal forma que la elección entre ellas es indiferente. En cualquier caso, esta elección implica riesgos, renunciación y limitación, pues, como Sartre escribió (*L'Être et le néant, El ser y la nada*, 1943) "el Otro es la muerte oculta de mis posibilidades" (Sartre, 1043:557). Joyce insiste en metempsicosis, es decir, en no morir como creador, por esa razón rehusa a tomar una decisión, a elegir (y quizás también la crítica deconstructiva oculte el mismo deseo).

Binswanger, psiquiatra suizo de la escuela del *Dasein* (citado en De Man, 1979:58), describe este intento por moverse fuera del tiempo histórico, como una negatividad que se refleja en la sensación psicológica de tremendo acoso, tormento y opresión (los balbuceos p-p-p de Joyce) reflejada en el Ser atrapado en su propia existencia objetiva. El trabajo de Binswanger, *Über Ideenflucht* (Sobre el vuelo de las ideas), estaba inspirado en el pensamiento de Heidegger y explicaba el origen de las enfermedades mentales como el fracaso existencial de las posibilidades que constituyen la existencia humana (*Dasein*).

La transformación que conduce al artista a su expansión y realización como persona, a la conquista de un Ser distinto, no puede describirse, según Binswanger y De Man, con la metáfora de intentar alcanzar un espacio trascendente (en algún lugar al final del viaje humano), ya que "The teak coffin, Pughglasspanelfitted, feets to the east, was to turn in later, and pitly partly near the porpus, materially affecting the cause" (*Finnegans Wake*, 1965:11-14). En su lugar, el autor debe emplear la metáfora vertical de ascensión y la Caída. La fenomenología de la distancia horizontal, dominio del hombre de acción, es sustituida por una fenomenología a lo Hamlet, de las alturas y de las profundidades. La muerte se encuentra entonces presente en la experiencia de verticalidad, unida al vértigo y a la Caída del ciclo de Vico.

Binswanger ha estudiado la relación entre la escritura creativa y la neurosis, y considera que los artistas tienen una susceptibilidad especial al encumbramiento, a trepar por la torre para tropezar y caer después. Vimos como de los varios centros del *Ulises*, la Torre Martello era el *omphalos* de la experiencia de Stephen, y el burdel de Circe la torre de Babel, lugar de la caída tanto de Stephen como de Bloom. *Finnegans Wake* es una historia que comienza con la historia de la caída de Finnegan "bababadalgharaghtakamminarronkonnbronntonnerronntuonnthunntrovarrhounawnska wantooorderenturnuk!" (Ibid. 1975:3.15-16).

Este deseo de elevarse estéticamente sobre la vida ordinaria, está relacionado, según Binswanger, con un desplazamiento de la histeria y la melancolía, aspectos patológicos de la personalidad poética.

De Man (1979:58) concluye también que parece como si el destino de la consciencia poética estuviese irrefutablemente relacionado con la Caída ontológica. De tal forma que el arte puede considerarse como el reconocimiento de esta Caída, es decir, la transformación del acto de caer en un acto de conocimiento, ejemplificado en la metáfora de la caída del hombre y la mujer en el jardín del Eden, y en la caída de la manzana.

Hemos mencionado que el tema de la Caída envuelve toda la ficción de Joyce como un hechizo, como una posesión, a menudo relacionado con el tema del alcoholismo, pero también representado en la continua caída y resurrección de Finnegan/HCE (y todos los Hombres Como Él), y en la imagen de la caída de la manzana, fruta prohibida del conocimiento, que Joyce presenta cómicamente como el resultado de la gravedad de Newton. Además, en la ficción de Joyce, la mujer no es el artífice de la caída del hombre. Ella es "Bringer of Plurabilities, haloed be'er eve" (*Finnegans Wake*, 1965:66.2). La caída del hombre es tanto la causa como el efecto de su parálisis y de su propia culpa y deseo incestuoso. Joyce, que juega a ser el Dios creador de su arte, es también el artífice de su propia caída, dejando caer su *Retrato* de manera que su identidad se fracture y oscile entre Stephen, Bloom y el autor.

Finnegans Wake es un lugar inconsciente de simetría, un sueño donde el tiempo es y no es, creado y destruido por el deseo del artista de convertirse en una figura inmortal artísticamente. Joyce, al igual que Caos, crea (Haveth Childers Everywhere), tiene hijos por todas partes, y se convierte en un agujero negro que vampiriza su propio texto, comiéndose a sus propios hijos, hijos, que dramatizando el dualismo de Bruno son opuestos (Shem y Shaun) pero también forman parte del padre simultáneamente, desplazamiento y condensación en lo que Caparrós ha denominado estructura *Simassi*, una estructura que proporciona extraordinaria fluidez al proceso de asociación de Freud, denominado *Einfall*, un fluir de la consciencia radical que opera sin el principio de contradicción, colapsando la estructura (Caparrós, 1994:230).

El efecto de la estructura *Simassi*, como la lectura de *Finnegans Wake* es una experiencia paranoica de delirio y locura, "the hoarder hidden propagating his plutopopular progeniem of pots and pans and pokers and puns from biddenland to boughtenland, the spearway fore the spoorway" (*Finnegans Wake*, 1965:58.11-15).

Para Baudelaire (citado en De Man), la ruptura del sujeto tiene lugar precisamente en la Caída, que introduce un ingrediente distintivamente cómico en el entorno irónico. Cuando el artista o filósofo, es decir, el hombre condicionado por el lenguaje, se ríe de su propia caída,

como Joyce hace en *Finnegans Wake*, lo que está haciendo es reírse del concepto equivocado y mistificado que tenía de sí mismo, explica De Man, porque reconoce su falso orgullo, su retrato irónico "I thought ye knew all and more ye aucthor, to explique to ones the significat of their exsystems" (*Finnegans Wake*,1965:80.16-18). Se da cuenta de que ha substituido el extraño conocimiento de la diferencia por un estúpido sentido de la superioridad, un retrato del Dios-creador. El hombre caído es consciente de su intento de dominar al Otro, y recuerda su propia existencia y carácter instrumental, su nada, su falsedad, su inautenticidad o carácter irónico. Y entonces, escribe De Man, el hombre caído es algo más sabio que el tonto que anda sin darse cuenta de las grietas y agujeros del suelo, y que están a punto de hacerle caer (De Man,1979:237).

La ironía "es el vértigo total, hasta llegar a la locura", escribe De Man (Ibid.) La capacidad de Joyce para reírse de sí mismo en *Finnegans Wake* fue descrita por sus amigos y contemporáneos como locura. La risa es el patrimonio de los locos, escribe Baudelaire en "De la'essence du rire" (citado en Ibid. 259-60).

En su *Parábola del Loco*, Nietzsche había afirmado que Dios había muerto. De Man escribe que no existe la creación, ni la historia ni el tiempo, que sólo somos imágenes de espejo rotas, fragmentadas, inventadas, y que es, precisamente el lenguaje irónico el que divide al Ser en el Ser inauténtico del empirismo, y el Ser que sólo existe en el lenguaje que afirma el conocimiento de su inautenticidad. (De Man 237).

Confieso que no creo en el tiempo. Me gusta doblar mi alfombra mágica después de usarla, de tal forma que los dibujos queden superpuestos. *Qué se tropiecen los visitantes*. Y el más alto grado de disfrute intemporal –en un paisaje elegido al azar- es cuando me coloco entre mariposas y las plantas que les sirven de alimento...

Nabokov *Speak Memory: An Autobiography Revisited*. New York: McGraw-Hill, 1975 p. 139 (traducción y énfasis míos)

Bibliografía y Obras citadas.

- Althusser, Louis (1971) "Ideology and Ideological State Apparatuses". *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Trad. Ben Brewster. New Left Books
- Anderson, Benedict (1991) *Imagined Communities: Reflections On the Origin and Spread of Nationalism*. London. Verso.
- Anderson, Chester *James Joyce and his World*. London: Thames and Hudson.
- Armstrong (1990) *Conflicting Readings: Variety and Validity in Interpretation*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- (1997) "James Joyce and the Politics of Reading" at [http://www.callahan's 2nd street](http://www.callahan's2ndstreet.com).
- Assimov, Isaac (1960) *New Guide to Science*. New York: Basic Books. Trad. L. Cortina. Barcelona: RBA 1993.
- Attridge, Derek (1991) "Postmodern Joyce: Change, Coincidence and the Reader" in *Postmodern Culture*, PMC, 13Dec.1991. also at [http://www.callahan's 2nd street](http://www.callahan's2ndstreet.com).
- (ed.)(1990) *The Cambridge Companion to James Joyce*. Cambridge Univ. Press.
- Attridge, D. & Ferrer, D (eds.) (1984) *Post-structuralist Joyce: Essays from the French*. Cambridge University Press.
- (1988) *Peculiar Language: Literature as Difference from the Renaissance to James Joyce*. Ithaca: Cornell University Press.
- Aubert, Jacques (1992) *The Aesthetics of James Joyce*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- (1984) "riverrun" in *Post-structuralist Joyce: Essays from the French*. Cambridge University Press.
- Auerbach, Erich (1953) *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Trad. Williard R. Trask. Princeton, New York: Princeton University Press.
- Bakhtin, Mikhail (1967) "From the Prehistory of Novelistic Discourse" in *The Dialogic Imagination* (1981), reproduced in David Lodge (ed.) *Modern Criticism and Theory*. London. Longman 1988.pp. 125-156.
- Bell, Robert (1991) *Jocoserious Joyce*. Ithaca: Cornell University Press.
- Beja, Morris, and Shari Benstock (1989) *Coping with Joyce*. Columbus: Ohio State UP.
- Beja, Morris (1971) *Epiphany in the Modern Novel*. London.
- Benhabib, Seyla (1986) *Critique, Norm and Utopia: A Study of the Foundations of Critical Theory*. New York: Columbia University Press.
- Benjamin, Andrew & Osborne, Peter (1994) *Walter Benjamin's Philosophy: Destruction and Experience*. London. Routledge.
- Benjamin, Walter (1940) *Gesammelte Schriften*, vol II, 1. *Tesis de Filosofía de la Historia*. Trad. Luis Martínez de Velasco. Introd. Ana Luca. 1977(1),1980(2) Barcelona: Paidós Iberica. Altaya 1994.
- (1963) *Ursprung des deutschen Trauerpiels*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972. *El origen del drama barroco alemán*. trad. de J. Muñoz Millanes. Altea, Taurus, Alfaguara, S.S. 1990. (1977) *The Origin of German Tragic Drama*. Verso.
- (1969) *Illuminations*. Ed. Hannah Arendt. Trad. Harry Zohn. New York: Schocken.
- Benstock, Bernard (1982) *The Seventh of Joyce*. Bloomington: Indiana University Press.
- Bernheimer, Charles (1989) *Figures of Ill Repute*. Harvard UP
- Bishop, John (1986) *Joyce's Book of the Dark: Finnegans Wake*. Madison: University Wisconsin Press.
- Blamires, Harry (1981) *The Bloomsday Book: a guide through Joyce's Ulysses*. London: Methuen.
- Bloom, Harold (ed.) (1987) *Modern Critical Views. Vladimir Nabokov*. New York. Chelsea House Publishers.
- Bloom, Harold (1973) *The Anxiety of Influence*. Oxford University Press.

- Booker, M. Keith (1990) "Joyce, Planck, Einstein and Heisenberg: A Relativistic Quantum Mechanical Discussion of *Ulysses*." *James Joyce Quarterly* 27 (Spring 1990):577-86.
- Bowen, Zack (1982) *Musical Allusions in the Works of James Joyce*. New York: Oxford University Press.
- Breton, André (1929, 1930) *Manifestoes of Surrealism* trad. by Richard Seaver and Helen Lane. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1972.
- Brivic, Sheldon (1980) *Joyce between Freud and Jung*. Port Washington, NY: National University Publications, Kennikat Press.
- Brown, Richard (1985) *James Joyce and Sexuality*. Cambridge: Cambridge UP.
- Brooks, Peter (1984) *Reading for the Plot*. New York. Vintage, 1984.
- Budgen, Frank (1934) *James Joyce and the Making of Ulysses*. London: Oxford University Press, 1960, 1972.
- Caesar, Terry (1989) "Joycing Parody" *James Joyce Quarterly*. Winter 26. 227-237.
- Campbell, Joseph (1986) *The Inner Reaches of Outer Space*. N.Y.: Harper & Row.
- Cixous, Hélène (1972) *The Exile of James Joyce*. Trans Sally A.J. Purcell. New York: David Lewis. London: John Calder, 1976; New York: Riverrun, 1980.
- (1976) "The Laugh of the Medusa". *Signs*, 1-4 (Summer). 875-93. Trad. Ketith Cohen and Paula Cohen. Reprinted in Eds. Elaine Marks and Isabelle de Courtivron, *New French Feminism: An Anthology*, New York: Schocken Books. Minneapolis: University of Massachusetts Press, & Brighton: Harvester, 1981.
- (1984) "Joyce: The R(ue) of Writing" in *Post-Structuralist Joyce: Essays from the French*. Ed. Derek Attridge and Daniel Ferrer. Cambridge University Press. pp. 15-30
- Cheng, Vincent (1995) *Joyce, Race, and Empire*. Cambridge: C.U.P.
- Clark, T.J. (1984) *The Painting of Modern Life*. Princeton UP.
- Coleridge, Samuel Taylor (1979). "On Poesy and Art," *Biographia Literaria*, vol II, ed. J. Shawcross, Oxford.
- (1936) *Miscellaneous Criticism*. ed. T.M. Raysor, London.
- Collier, P & Davies, J. (1990) *Modernism and the European Unconscious*. Cambridge: Polity Press.
- Connolly, Thomas (1961) *Scribbledehobble*. Northwestern University Press.
- (ed.) (1962) *Joyce's Portrait Criticism and Critiques*. New York: Appleton-Century-Crofts.
- Costello, Peter (1992) *James Joyce: The Years of Growth 1882-1915*. London: Kyle Cathie Ltd.
- Cumming, Robert (1969) *A Study of the Development of Liberal Political Thought*. 2 vols. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Ermarth, Elizabeth Deeds (1992) *Sequel to History*. Princeton: Princeton University Press.
- Deane, Vincent (1994) "Bywaters and the Original Crime" *EJS* 4 81994): 165-204.
- De Man, Paul (1971) *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. (1971) Oxford University Press. *Visión y Ceguera: Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*. Editorial de la Universidad de Puerto Rico. Intro. H. Rodríguez-Vecchini y J. Lezra. 1991
- (1979) *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven: Yale University Press. *Alegorías de la Lectura*. Trad. Enrique Lynch. Palabra Crítica. De. Lumen 1990.
- (1996) *Aesthetic Ideology*. Minneapolis: University of Minnesota. *La Ideología estética*. Intro. Andrzej Warminski. Trad. Manuel Asensi y Mabel Richart. Madrid: Cátedra. 1998.
- (1979) "La epistemología de la metáfora", "Epistemology of Metaphor" in "Special Issue on Metaphor", *Critical Inquiry* 5:1 (fall 1978) pp.13-20 and in *On Metaphor*, ed. Sheldon Sacks, Chicago: University of Chicago Press.
- (1979) "Rhetoric and Temporality" in *Allegories of Reading*. Yale UP.
- Derrida, Jaques (1948) "The Art of Mémoires" in *Mémoires for Paul de Man*. trad. C. Lindsay, Jonathan Culler & Eduardo Cadava. New York: Columbia Univ. Press, 1986

- (1964) *De la Grammatologie, Of Grammatology*, Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore and London: John Hopkins Univ. Press, 1967,1974, 1976.
- (1968) "La Différance". *Bulleting de la société française de philosophie* 62 (July-September):73-101.
- (1972a) *Margins of Philosophy*. Trad. Alan Bass. Chicago: U. of Chicago Press, 1982.
- "The Ends of Man" in *Margins of Philosophy*. Tr. Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press.
- (1972b) *La Dissemination*. Paris: Éditions du Seuil. *Dissemination*. Trad. Barbara Johnson. Chicago University Press, 1981. *La diseminación*. Madrid: Fundamentos,DL,1975
- "In Plato's Pharmacy". In *Dissemination*. ed. & trad. B. Johnson. Chicago: University of Chicago Press, 1981, 61-171. (pp.91-262 in the Spanish translation)
- (1978) *Writing and Difference (L'écriture et la différence 1967)*. Trad. Alan Bass. Routledge & Kegan Paul. Chicago: U. of Chicago Press, 1981 (references from the 1981 edition).
- "Structure, Sign and Play in the Discourse of Human Sciences" in *Writing and Difference*, reproduced in David Lodge (ed.) *Modern Criticism and Theory*. London. Longman 1988.pp 108-124.
- "Freud and the Scene of Writing" in *Writing and Difference*. Trad. Alan Bass. Routledge and Kegan Paul. Chicago. Univ. of Chicago Press.
- "Genesis and Structure" in *Writing and Difference*. Trad. Alan Bass. Routledge and Kegan Paul. Chicago. Univ. of Chicago Press.
- (1984a) "Two words for Joyce" in *Post-structuralist Joyce: Essays from the French*. Cambridge University Press.Ed. Attridge & Ferrer. Cambridge University Press.
- (1984b) "Fors: The English Words of Nicholas Abraham and Maria Torok". Tr. Barbara Johnson, in Nicholas Abraham and Maria Torok in *The Wolf Man's Magic Word*. Tr. Nicholas Rand. Minneapolis: University of Minnesota.
- (1988) "Ulysses Gramophone: Hear say yes in Joyce". Trad. Ina Kendall. *James Joyce: The Augmented Ninth*. Ed. Bernard Bebstock. Syracuse: Syracuse University Press. Reproduced in *Acts of Literature*, Derek Attridge (ed.). New York & London: Routledge, 1992, 253-310. Also in Margot Norris (ed.) *A Companion to James Joyce's Ulysses*. Pp.69-90.
- (1991) *Donner le temps. La fausse monnaie*. Paris: Galilée. Trad. *Dar el tiempo. La moneda falsa*. Barcelona: Paidós, 1995.
- (1992) *Acts of Literature*. Derek Attridge (ed.). New York & London: Routledge.
- "An Interview with Jacques Derrida" in *Acts of Literature...*
- (1998) *Aporias. Mourir –s'attendre aux <limites de la vérité>*. Paris: Éditions Galilée, 1993. *Aporías: morir-esperarse (en) los "límites de la verdad"*. Trad. Cristina de Peretti. Barcelona: Paidós, 1998.
- Deleuze Gilles & Felix Guattari (1977) *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, trad. Rober Hurley, Mark Seem, and Peter R. Lane. NY: Viking,
- Dempsey, J. (Aprox.1998) "Silence, Exile and Cunning." <http://www.jough.com/jough>
- Duszenko, Andrzej (1989) *The Philosophical Implications of New Physics*. Ann Arbor, Mich: UMI. At <http://www.lupus.northern.edu:90/duszenko/joyce/philosop.htm>
- Eco, Umberto (1979) *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana UP.
- (1982) *The Aesthetics of the Chaosmos: The Middle Ages of James Joyce*. Trad. Ellen Esrock, Tulsa: Tulsa UP.
- Ellmann, Richard (1977) *The Consciousness of Joyce*. London: Faber & Faber.
- (1959) *James Joyce*. New York: Oxford University Press, 1965, 1982, 1983.
- (ed.) (1958) Stanislaus Joyce, *My Brother's Keeper*. London: Faber & Faber.
- (ed.) (1975) *James Joyce. Selected Letters*. London: Faber and Faber.

- Fairhall, James (1993) *James Joyce and the Question of History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ferrer, Daniel (1984) "Circe, regret and regression" in *Post-structuralist Joyce: Essays from the French*. Cambridge University Press.
- (1994) "La toque de Clementis" *Genesis* 6 (1994): 93-106.
- Fletcher, Angus (1964), *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*. Ithaca. Cornell University Press.
- French, Marilyn (1976) *The Book as World*. Cambridge: Harvard University Press.
- Freud, Sigmund (1968) *An Outline of Psycho-Analysis*. New York 1968. London 1969. Standard Ed. Vol. 23
- Friedman, Alan (1982) "Ulysses and Modern Science" in Benstock, Bernard (ed.) (1982) *The Seventh of Joyce*. Bloomington: Indiana University Press.
- Friedrich, Paul (1986) *The Language Parallax: Linguistic Relativism and Poetic Indeterminacy*. Austin: University of Texas Press.
- Gabler, H. W. (1990) " " in *The Cambridge companion to James Joyce*, ed. Derek Attridge. CUP (1986) (ed.) with Wolfgang Iser & Claus Melchior. *Ulysses: the corrected text*. Harmondsworth: Penguin.
- Gell-Mann, Murray (1994) *The Quark and the Jaguar: Adventures in the Simple and the Complex*. New York: Freeman.
- Gifford, Don (1982) *Joyce Annotated: Notes for Dubliners and A Portrait of the Artist as a Young Man*. 2nd. ed. Berkeley: University of California Press, 1988(2ed.)
- Gilbert, Stuart (1930) *James Joyce's Ulysses: a Study*, London: Faber/ New York: Vintage Books, 1952, Viking Press 1966
- Griffin, Roger (ed.) (1995) *Fascism*. New York: Oxford.
- Goldman, Arnold (1966) *The Joyce Paradox: Form and Freedom in his Fiction*. Chicago: Northwestern University Press.
- Groden, Michael (1977) *Ulysses in Progress*. Princeton: Princeton Univ. Press.
- Grose, Kenneth *Literature in Perspective. James Joyce*. London: Evans Brothers Ltd.
- Habermas, Jürgen (1987) *The Philosophical Discourse of Modernity: Twelve Lectures (Der philosophische Diskurs der Moderne, 1985)*. Trad. Frederick Lawrence. Cambridge, Mass.:M.I.T. Press.
- (1963) *Theorie und Praxis*. Hermann Luchterhand Verlag. Trad. S. Más Torres & C. Moya Espí. Tecnos, 1990. Altaya, 1994.
- Hart, Clive (1962) *Structure and Motif in Finnegans Wake*. London: Faber & Faber.
- (1969) *James Joyce's Dubliners Critical Essays*. London. Faber and Faber.
- Hayman, David (1958) "From *Finnegans Wake*: A Sentence in Progress" *PMLA*, LXIII (1958): 136-54.
- (1963) *A First-Draft Version of Finnegans Wake*. University of Texas.
- (1990) *The "Wake" in Transit*. Cornell University Press.
- Hawkes, Terence (1977) *Structuralism and Semiotics*, Berkeley: UCLA Press.
- Heath, Stephen (1984) "Ambiviolences: Notes for reading Joyce" in *Post-structuralist Joyce: Essays from the French*. Cambridge University Press.
- Hegel, G.W.F. (1977) *Phenomenology of Spirit*, trad. A.V. Miller, Oxford: Oxford University Press.
- (1954) "Lectures on Aesthetics", *The Philosophy of Hegel*, ed. by Carl J. Friedrich. New York: Random House, The Modern Library Series.
- Hendry, Irene. "Joyce's Epiphanies." *Sewanee Review* 54 (1946): 449-67.
- Henke, Susette & Unkeless, Elaine (1982) *Women in Joyce*. Brighton: Harvester P.
- Henke, Susette (1990) *James Joyce and the Politics of Desire*. London: Routledge.
- (1982) "Stephen Dedalus and Women: A Portrait of the Artist as a Young Misogynist", in eds. Susette Henke and Elaine Unkeless, *Women in Joyce*, pp. 82-107.

- (1978) *Joyce's Maraculous Sindbook: A Study of 'Ulysses.'* Columbia: Ohio State UP.
- Herr, Cheryl. *Joyce's Anatomy of Culture.* Urbana and Chicago: U of Illinois P, 1986.
- Herring, Phillip (1977) *Joyce's Notes and Early Drafts for Ulysses.* Charlottesville: University of Virginia Press.
- (1972) *Joyce's Ulysses Notesheets in the British Museum.* University of Virginia Press.
- (1987) *Joyce's Uncertainty Principle.* Princeton University Press.
- Jager, Bernd (1984) "Horizontal and Verticality: a Phenomenological Exploration in Lived Space." Duquesne *Studies in Phenomenological Psychology.* Vol. II.
- Jameson, Fedric (1981) *Fables of aggression: Wyndham Lewis, the Modernist as fascist.* Berkeley [etc.] : University of California Press, 1981
- Janusko, Robert (1983) *The Sources and Structures of James Joyce's "Oxen".* University of Michigan Press.
- Jaspers, Karl. *The Perennial Scope of Philosophy.* London: Routledge & Kegan Paul, 1950. Trad. by Ralph Manheim. Excerpted in Friedman, 1964.
- Joyce, James (1914) *Dubliners* London: Granada. Panther Books, 1985 (quotes from this edition).
- (1916) *A Portrait of the Artist as a Young Man.* London: Granada. Panther Books, 1985. Boston & New York: Bedford Books. St. Martin's Press, 1993 (ed. R.B. Kershner) (quotes from both of these editions).
- (1922) *Ulysses.* Ed. Hans Walter Gabler with Wolfhard Steppe and Claus Mercier. New York: Random House; London: Bodley Head; Harmondsworth: Penguin, 1982 & 1986 (quotes from both of these editions).
- (1939) *Finnegans Wake.* London: Faber & Faber 1975 and "A shorter *Finnegans Wake*" (ed. Anthony Burgess). Faber & Faber, 1965.
- (posthumous, 1944) *Stephen Hero* Ed. Theodore Spencer, rev. John J. Slocum and Herbert Cahoon. Norfolk, CN: New Directions, 1963 (quotes from this edition); London: Jonathan Cape,...1950.
- (1956) *Epiphanies.* Buffalo: Lockwood Memorial Library.
- (1959) *Critical Writings.* Ed. Ellsworth Mason and Richard Ellmann. New York: Viking; London: Faber, 1959; reprinted Ithaca: Cornell University Press, 1989.
- (1966) *Letters.* Vol. I & II. Ed. R. Ellmann. New York: Viking, 1966.
- Joyce, Stanislaus (1958) *My Brother's Keeper.* London: Faber & Faber.
- Kaufmann, Walter (1989) *Existentialism from Dostoevsky to Sartre.* New York: Meridian Penguin.
- Keane, Patrick J. (1988) *Yeats, Joyce, Ireland, and the Myth of the Devouring Female.* Columbia: U of Missouri P, 1988.
- Kelly, Dermot (1988) *Narrative Strategies in Joyce's Ulysses.* Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Kenner, Hugh (1978) *Joyce's voices.* Berkeley: University of California Press.
- (1987) *Dublin's Joyce.* New York: Columbia University Press.
- Kern, Stephen (1983) *The Culture of Time and Space, 1880-1918.* Cambridge: Harvard University Press.
- Kershner, R.B. (1989) *Joyce, Bakhtin and Popular Literature: Chronicles of Disorder.* Chapel Hill: University of North Carolina Press. Also web page at <http://www.nwe.efl.edu/~Kershner>
- Kilberd, Declan (1992) "Bloom the liberator: The androgynous anti-hero of Ulysses as the embodiment of Joyce's utopian hopes". *Times Literary Supplement.* Jan.3. 1993, pp. 2-6.
- Klein, Melanie (1950) "Mourning and its relation to manic-depressive states", *Contributions to Psycho-Analysis,* London: Hogarth Press/Institute of Psychoanalysis.
- Kristeva, Julia (1984) *Revolution in Poetic Language.* Trad. Margaret Waller. New York. Columbia University Press.
- (1980) *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art.* Trad. Thomas Gora, Alice Jardine, and Leon Roudiez. New York: Columbia University Press; Oxford: Blackwell.

- "Word, Dialogue and Novel" in *Desire in Language*. New York: Columbia University Press, pp. 64-91.
- "From One Identity to An Other" in *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Trad. T. Gora, A. Jardine & L. Roudiez. NY: Columbia U. Press.
- (1979) "Women's Time" ("Les temps des femmes"). Trad. Alice Jardine & Harry Blake. *Signs* 7, no 1 (Autumn 1981):5-35.
- (1973) "The System and the Speaking Subject", *The Times Literary Supplement*, 12 October, p.1249.
- Lacan, Jacques (1977) *Ecrits. A Selection*. Trad. Alan Sheridan. New York. Norton.
- (1968) "Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse." *La Psychanalyse I* (AAA.VV) Presses Universitaires de France. Trad. Anthony Wilden. *The Language of the Self: The Function of Language in Psychoanalysis*. Baltimore. John Hopkins University Press.
- Langdon, M (1980) "Some Reflections of Physics in *Finnegans Wake*" *James Joyce Quarterly* 17. (Summer 1980):359-77.
- Landuyt Ingeborg & Geert Lernout (1995b) "Joyce's Sources: Les grands fleuves historiques", *Joyce Studies Annual* 6 (1995): 99-138.
- Landuyt, Ingeborg (1997) "Shaun and his Post: La poste et les moyens de communication in VI.B.16. in *Papers on Joyce* 3 (1997): 21-48.
- Langbaum, Robert. "The Epiphanic Mode in Wordsworth and Modern Literature." *New Literary History*. 14 (1983): 335-58.
- Lawrence, Karen (1981) *The Odyssey of Style in Ulysses*. Princeton: Princeton University Press.
- Lernout, Geert (1995^a) "The *Finnegans Wake* Notebooks and Radical Philology" *Probes: Genetic Studies in Joyce*, eds. David Hayman and Sam Slote. Amsterdam: Rodopi, 1995, 19-48.
- Lewis, Wyndham (1927) "Analysis of the Mind of James Joyce" in *Time and the Western Man*. London: Chatto & Windus, 91-130. Harcourt, 1928.
- López-Varela Azcárate, Asunción (1998) "A Semiotic Approach to Modernism: its role in creating an aesthetics of cognition" in *Estudios de Lingüística Cognitiva*. Vol I. pp.129-137
- Lyons, J.B. (1988) *Thrust, Syphilis Down to Hell and Other Rejoiceana: Studies in the Border-Lands of Literature and Medicine*. Dublin: Glendale Press.
- MacCabe, Colin (1979) *James Joyce and the Revolution of the Word*. London: Harper & Row; Barnes & Noble.
- Maddox, Brenda. Nora (1988) *The Real Life of Molly Bloom*. Boston: Houghton Mifflin.
- Malcolm, Elizabeth (1986) *"Ireland Sober, Ireland Free": Drink and Temperance in Nineteenth-Century Ireland*. Dublin: Gill and Macmillan.
- Manganiello, Dominic (1980) *Joyce's Politics*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Mason, Michael (1994) *The Making of Victorian Sexuality*. Oxford University Press
- Mbembe, Achille (1992) "The Banality of Power and the Aesthetics of Vulgarly in the Poscolony". Trad. Janet Roitman. *Public Culture* 4. Spring 1992. Pp. 1-30.
- McCole, John (1993) *Walter Benjamin and the Antinomies of Tradition*. Ithaca. Cornell University Press. p.36.
- McCormack W.J. & Stead, A. (1982) *James Joyce and Modern Literature*. Routledge & Kegan Paul.
- McGee, Patrick. (1988) *Paperspace Style as Ideology in Joyce's 'Ulysses'*. Lincoln & London: U of Nebraska P.
- McHugh, Roland (1977) *The Sigla of Finnegans Wake*. University of Texas.
- (1991) *Annotations to "Finnegans Wake"* rev.ed. Baltimore and London: John Hopkins University Press.
- McLaren, Stephen (1995) "In scriptions: the Bloomsday Book". in Joyce Web Page at <http://www.ozemail.com.au/~caveman/Joyce>.
- McLuhan, Marshall (1954) "Joyce, Mallarmé, and the Press" *Sewanee Review* 62 (1954): 38-55.

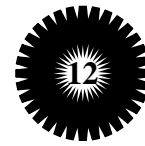
- (1962) "Joyce, Aquinas, and the Poetic Process" in Thomas Conolly (ed.) *Joyce's Portrait Criticism and Critiques*. New York: Appleton-Century-Crofts, pp.250-61.
- (1968) *The Gutenberg Galaxy* University of Toronto Press.
- Mosley, David (1996). "Music and Language in Joyce's *The Dead*" in Joyce Web Page at <http://www.ozemail.com.au/~caveman/Joyce>.
- Mink, Louis (1975) "Reading *Finnegans Wake*" *Southern Humanities Review*. 9 (1975): 1-16.
- Nabokov, Vladimir (1947) *Speak Memory: An Autobiography Revisited*. New York: Capricorn Books, 1970.
- Nägele, Rainer (1991) *Theater, Theory, Speculation: Walter Benjamin and Scenes of Modernity*, Baltimore, John Hopkins University Press.
- Nichols, Austin (1987) *The Poetics of Epiphany*. Tuscaloosa and London.
- Nolan, Emer (1995) *James Joyce and Nationalism*. London: Routledge.
- Norris, Margot (1976) *The Decentered Universe of Finnegans Wake*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Nunes, Mark (1994) "The Eyes/I've It: Joyce's Use of Parody in "Cyclops". XIV International James Joyce Symposium. June 13. 1994.
- Olson, Robert G. (1962) *An Introduction to Existentialism*. New York: Dover Publications.
- Paraíso, Isabel (1994) *Psicoanálisis de la experiencia literaria*. Cátedra. 1994
- Paulson, William (1988) *The Noise of Culture: Literary Texts in a World of Information*. Ithaca: Cornell University Press.
- Perlis, Alan (1982) "The Newtonian Nightmare of Ulysses" *The Seventh of Joyce*. Ed. Bernard Benstock. Bloomington: Indiana University Press, 191-97.
- Purdy, S.B. (1982) "Let's Hear What Science Has to Say: *Finnegans Wake* and the Gnosis of Science" *The Seventh of Joyce*. Ed. Bernard Benstock. Bloomington: Indiana University Press, 207-18.
- Rabaté, Jean-Michel (1984) "Lapsus ex machina" In Attridge, D. & Ferrer, D (eds.) (1984) *Post-structuralist Joyce*. Cambridge University Press.
- (1991) *James Joyce. Authorised Reader*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Reichert, Klaus (1990) "The European Background of Joyce's writing" in *The Cambridge companion to James Joyce*, ed. Derek Attridge. C.U. P. pp. 55-82
- Restuccia, Frances (1989) *Joyce and the Law of the Father*. New Haven and London: Yale UP.
- Rice, Thomas Jackson (1994) "Ulysses, Chaos and Complexity" in *James Joyce Quarterly* 31.2 Winter 1994: 41-54. Republished in <http://www.astro.ocis.temple.edu/~callahan/hjs/framed/rice.html>
- Ricoeur, Paul (1987) *Tiempo y Narración*. Volumen I, II, III. Madrid: Ediciones Cristiandad.
- Riquelme; J. P. (1983) *Teller & Tale in Joyce's Fiction: Oscillating Perspectives*. Baltimore: John Hopkins University.
- Rose, Danis & John O'Hanlon (1989) *The Lost Notebook*. Split Pea Press (transcript of a Ulysses notebook VI.D.4, facsimile in the James Joyce Archive pp.406-439)
- Rose, Danis (1995) *The Textual Diaries of James Joyce*. Dublin: Lilliput Press. (reconstruction of the notebook-sequence for *Finnegans Wake*)
- (1978) *The Index Manuscript*. Newslitter Press.
- Roughley, Alan (1991) *James Joyce and Critical Theory*. Harvester Wheatsheaf.
- Sahakian, W. S. (1968) *History of Philosophy*. New York: Barnes & Noble, Harper.
- Sartre, Jean Paul (1943) *L'Être et le néant*. Paris: Gallimard. Spanish Trad. *El ser y la nada*. Madrid: Alianza, 1984,89 & Altaya,1993.
- Scott, Bonnie Kime (1984) *Joyce and Feminism*.Bloomington: Indiana University Press. Brighton: Harvester Press.
- Scott, Bonnie Kime.(ed.) (1988) *New Alliances in Joyce Studies*. Newark: U of Delaware P.
- Scholes, Robert (1982) "Semiotic Approaches to a Fictional Text. Joyce's 'Eveline', in *Semiotic and Interpretation*. New Haven: Yale University P.

- (Aprox.1991?) "In the Brothel of Modernism: Picasso & Joyce" at http://www.modcult.brown.edu/people/scholes/Pic_Joy/Part_1_158.html
- (1972) "Ulysses: A Structuralist Perspective" *James Joyce Quarterly* 10, 1
- Scholes, Robert & R.M. Kain (1965) *The Workshop of Daedalus*. Northwestern University Press (includes the 40 surviving epiphanies and the full Trieste notebook).
- Sheridan, Alan (1980) *Michel Foucault: The Will to Truth*. London: Tavistock.
- Showalter, Elaine (1985) *The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830-1980*. New York: Pantheon Books.
- Slote, Sam (1994) "In Utero: Genetic Inachievement in *Finnegans Wake*", paper delivered at the XIVth James Joyce Symposium in Seville.
- (1995) "Wilde Thing: concerning the eccentricities of a figure of decadence in *Finnegans Wake*" in *Probes: Genetic Studies in Joyce*, eds. David Hayman and Sam Slote, Amsterdam: Rodopi (1995): 101-122.
- (1996) "Pressing Genetic Inquiries into Joyce", paper delivered at the XVth James Joyce Symposium in Zurich.
- Spengler, Oswald (vol I 1919; vol II 1922) *The Decline of the West*. Ed. Helmut Werner. Introd. Stuart Hughes. Trad. Charles Atkinson. Oxford University Press, 1991.
- Stonehill(1993) "The Cybernetic Plot in Ulysses" delivered at the California Joyce Conference, 6-10-1993.
- Tillich, Paul (1952) *The Courage to Be*. Intro. Peter J. Gomes. New Haven & London: Yale University Press 2000
- Theall, Donald (1950) *Beyond the Word: Reconstructing Sense in the Joyce Era of Technology, Culture and Communication*. University of Toronto Press.
- (1991) "The Hieroglyphs of Engineered Egyptians: Machines, Media and Modes of Communication in *Finnegans Wake*" *Joyce Studies Annual* 1991, ed. Thomas Stanley. Austin: Texas University Press (1991):129-52. A shorter version can be found in "Beyond the Orality/Literacy Dichotomy: James Joyce and the Pre-history of Cyberspace, at <http://www.2street.com/joyce/pmcultur.asc>
- Topia, André (1984) "The matrix and the echo: Intertextuality in Ulysses." In Attridge, D. & Ferrer, D (eds.) (1984) *Post-structuralist Joyce*. Cambridge University Press.
- Torchiana, Donald (1986) *Background for Joyce's Dubliners*. Boston Mass.: Allen and Unwin.
- Van Bohemeen, Christine (1987) *The Novel as Family Romance: Language, Gender and Authority From Fielding to Joyce*, Ithaca: Cornell UP.
- Vico, Giambattista (1744) *The New Science of Giambattista Vico*. 3rd.ed, trad. Bergin, T.G. & Fisch, M.H. Cornell University Press, 1991.
- Wallace, William (1975). *Hegel's Logic*. Oxford: Oxford University Press. pp. 79-82
- Walton Litz (1964) *The Art of James Joyce*. Oxford University Press.
- Waltzl, Florence (1965) "The Liturgy of the Epiphany Season and the Epiphanies of Joyce", *PMLA*, LXXX, September 1965.
- Weber, Samuel (1991). "Genealogy of Modernity: History, Myth and Allegory in Benjamin's *Origin of the German Mourning Play*. *MLN*, no 10.
- Weir, Lorraine (1977) "The Choreography of Gesture: Marcel Jousse and *Finnegans Wake*" *James Joyce Quarterly*, 14:3 (Spring 1977):313-25.
- Werner, Craig H. (1988) *Dubliners: a Pluralistic World*. Boston: Twayne Publishers, pp. 27-28.
- Wilden, Anthony (1981) *Speech and Language in Psychoanalysis*. Baltimore: John Hopkins Univ. Press.
- William, T. (1989) "Resistance to Paralysis in *Dubliners*" *Modern Fiction Studies* 35. 437-38.
- White, A. David (1942) *The Grand Continuum: reflections on Joyce and Metaphysics*. University of Pittsburgh Press 1942, 1983

Wilson, Edmund (1931) "James Joyce" *Axel's Castle: A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930*. New York: Scribner's. 191-236.
Wohl, Robert (1979) *The Generation of 1914*. Cambridge: Harvard University Press.

Ver también:

Work in Progress: a James Joyce Website <http://www.2street.com/joyce/> -
International James Joyce Foundation Home Page <http://www.cohums.ohio-state.edu/english/organizations/ijjf/>
Iq Infinity: the Unknown James Joyce <http://www.robotwisdom.com/jaj/index.html> - Hypermedia
Joyce Studies: <http://www.2street.com/hjs/contents.html>
James Joyce Web Page <http://www.ozemail.com.au/~caveman/Joyce/> -
Joyce: Dubliners - Bibliomania: <http://www.bibliomania.com/Fiction/joyce/dublin/index.html> -
James Joyce Centre: <http://www.jamesjoyce.ie/> -
James Joyce Ramble - <http://www.ramble.org/> -
In Bloom: James Joyce Page - <http://www.joycean.com/> -
James Joyce's Portrait of the Artist - Brandon Kershner's Portrait
Page. <http://web.nwe.ufl.edu/~kershner/port.html> -
Joyce: a Portrait of the Artist As a Young Man - Bibliomania:
<http://www.bibliomania.com/Fiction/joyce/artist/index.html> -
Webified version of James Joyce's Finnegans Wake. <http://www.trentu.ca/jjoyce/fw.htm> -
Robot Wisdom home page Joyce- <http://www.robotwisdom.com/jaj/jajweb.html> -
James Joyce Foundation - <http://www.ozemail.com.au/~caveman/Joyce/SJJF/> -
James Joyce: Ulysses - Bibliomania:
<http://www.bibliomania.com/Fiction/joyce/ulysses/index.html> -
James Joyce's Dublin <http://www.bekkoame.or.jp/~t-nolly/index2.html> -
Joyce's Hypertexts/Hypertext's Joyce - <http://www.dc.peachnet.edu/~mnunes/joyce.html> - Bill
Cadbury's Home Page - <http://www-vms.uoregon.edu/~bcadbury/index.html> -
Dyoublong <http://www.irish-times.com/bloomsday/> -
Classic Joyce - <http://web.nwe.ufl.edu/~heiden/rome/> -
Finnegans Wake Overview - Up: IQ Infinity JAJportal Prior: Ulysses Robot Wisdom home page
An overview of James Joyce's Finnegans Wake Jorn Barger, revised May 1998 Sections of this
page: <http://www.robotwisdom.com/jaj/fwake.html> -
Andrzej Duszenko – Dpt. English and Linguistics Northern Sate Univ. Aberdeen, South Dakota.
duszenko@northern.edu
James Joyce - My Poet Pages | Poet Links James Joyce (1882-1941) <http://www.lit.kobe-u.ac.jp/~hishika/joyce.htm> -



Con los ojos cerrados.

El hombre moderno tiene la pretensión de pensar despierto. Pero este despierto pensamiento nos ha llevado por los corredores de una sinuosa pesadilla en donde los espejos de la razón multiplican las cámaras de tortura. Al salir, acaso descubriremos que habíamos soñado con los ojos abiertos y que los sueños de la razón son atroces. Quizá entonces empezaremos a soñar otra vez con los ojos cerrados.

Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*.

Las ideas de nacimiento, desarrollo y muerte han estado constantemente en el centro la actividad especulativa humana. Como dice Jostein Gaarder, "al ser humano le parece tan extraño existir que las preguntas filosóficas surgen por sí solas"¹². La consciencia del paso del tiempo, en sus categorías de pasado, presente y futuro, ha contribuido al éxito humano en su lucha por la existencia. Nos ha permitido tomar las experiencias pasadas, emplearlas en el presente y anticipar futuras necesidades. De tal forma que, desde las primeras herramientas primitivas a la compleja estructura de nuestra moderna civilización tecnológica, hemos buscado mejorar nuestra calidad e vida.

Pero esta consciencia del tiempo, que nos ha permitido lograr seguridad tecnológica y económica, ha contribuido también, paradójicamente, a mostrarnos nuestra propia mortalidad. El gran problema del futuro es que allí es donde morimos. La capacidad humana de previsión es muy poderosa, pero también lo es el precio que pagamos por ella. Somos capaces de planear para el futuro, pero sabiendo que allí moriremos. En palabras de Shakespeare: "Thought's the slave of life, and life time's fool; And time, that takes survey of all the world, Must have a stop. O! I could prophesy, But that the earthy and cold hand of death lies on my tongue."¹³

La idea de la extinción personal y la muerte parece haber sido introducida en el Siglo VI a.C., bajo la influencia del Budismo, y expuesta más tarde en las enseñanzas de Epicuro (341-270 a.C.). En la mayoría de las antiguas religiones, la muerte viene asociada al olvido, de tal forma que la nostalgia colectiva o anamnesis, jugaba un importante papel en los rituales. El culto a los muertos y su recuerdo se convirtió en un factor fundamental que culminó en los entierros conmemorativos y ceremonias de recuerdo, tales como la celebración Cristiana de la Comunión.

¹² <http://www.jmrodigitaldesign.com/quotes/txt/quotes-es-pl.txt>

¹³ La cita es de Hotspur en Henry IV, Part 1 (V, iv) citado en Aldous Huxley's "Time Must have a Stop" (1945) reprinted in *Huxley and God: Essays*, ed. By Jacqueline Hazard Bridgeman. San Francisco: Harper Collins, 1992.

En algunas religiones Semitas, la muerte estaba asociada al pecado, era considerada una caída de la gracia divina, un pecado original que era transmitido a los descendientes y del que sólo se podía obtener regeneración mediante la muerte del rey o profeta, como en los antiguos ritos de fertilidad (ver Mircea Eliade,1949, Frazer,1911-15 y Weston,1920). El Cristianismo ofrecía también esta salvación mediante la muerte de Cristo.

La anticipación de la muerte que surge de nuestra consciencia del tiempo, nos ha hecho buscar soluciones para adaptarnos. La creencia en la supervivencia de los seres humanos después de la muerte ocurre, de una manera u otra, en la mayoría de las religiones y condiciona la evaluación ética de nuestro lugar en el mundo.

Como veíamos en la Sección 3, los distintos contextos culturales han jugado un papel importante en la percepción de la vida y de la muerte, hasta el punto de que el tiempo histórico ha sido concebido en términos escatológicos, dirigido hacia una finalidad en la que acaba. De esta forma, la vida humana ha sido representada de manera espacial, mediante la metáfora del viaje (Sección 9), un tránsito desde un punto de partida a un punto de llegada o *escaton*.

El desarrollo tecnológico y el nuevo ritmo de vida del Siglo XX ha implicado una enorme reevaluación del tiempo humano. Justo cuando el fluir del tiempo empezaba a experimentarse más deprisa, los filósofos, escritores y otros intelectuales, comienzan a dar mayor importancia al acontecimiento individual, al fragmento, al "momento del ser", al presente continuo del curso de la historia humana y de cada historia individual. Bergson, Dilthey, Proust, Woolf, sus escritos muestran la cualidad de la epifanía Joyceana, la consciencia de un tiempo perdido, paralítico, reencontrado, renacido de nuevo en el presente *élan vital* mediante la memoria y el recuerdo.

Parafraseando a Shakespeare, el tiempo no tiene porque pararse. Nuestra tecnología nos ofrece varias formas de compresión temporal. La gente puede juntar más y más tiempo en cada momento. El tiempo a lo ancho, a corto plazo, todo lo que está sucediendo ahora mismo, que ha sucedido la semana pasada y que sucederá la semana próxima, está en aumento, mientras que el tiempo a lo largo, a largo plazo, el tiempo histórico, ya no está de moda, lo mismo que se ha esfumado la sensación de futuro a causa del miedo a un armageddon nuclear. Nuestra era tecnológica tiene tal poder de disyuntivo que la gente joven, en particular, vive para el presente, ya que no existe garantía de que vayamos a tener algún tipo de futuro.

Al mismo tiempo, una nueva valoración de la destrucción y del caos, cuyas raíces se encuentran en la experiencia de las dos Guerras Mundiales, ha quebrantado los fundamentos y cimientos del optimismo liberal, del poder de la razón y de la fuerza de la determinación humana. La irracionalidad que domina el pensamiento empezó a ser reconocida por varios pensadores como Nietzsche y Freud, y los escritores del presente estudio. Pero no ha sido hasta después de

la Segunda Guerra Mundial, cuando Europa se ha encontrado amenazada por la destrucción material y espiritual, que las teorías existencialistas han encontrado su particular relevancia. Bajo estas condiciones de incertidumbre, el optimismo de inspiración Romántica, dirigido hacia el progreso ineluctable, parece imposible.

La visión del artista como profeta de la imaginación eterna y el fin ético de la producción estética forma parte de una concepción que Charles Taylor (1996) ha denominado "epifánica", y que ha sufrido cierto número de transformaciones, que han sustituido gradualmente la narración temporal y mimética por una imaginería expresiva y rítmica, opaca y reflexiva (no simbólica), donde el movimiento se consigue mediante el impacto de la diferencia. Taylor traza tales transformaciones en el trabajo de Baudelaire, Mallarmé y otros simbolistas franceses, de Ezra Pound y de T.S. Eliot (Taylor, 1996:449), y nos gustaría añadir a Virginia Woolf y James Joyce.

La transfiguración de lo ordinario había sido un tema importante en la estética romántica, mientras que el naturalismo funcionó en la dirección contraria, disipando cualquier ilusión de que las cosas tuviesen un significado oculto. Después de las guerras, se extendió el énfasis en el riesgo, la inestabilidad y la noción existencial de que la libertad del hombre se encontraba condicionada por limitaciones.

Las narrativas de Woolf y Joyce se mueven simultáneamente con y en contra de la estética Romántica. Por una parte, intentan sobreponerse al miedo a la fragmentación, a la inestabilidad, capturando esos momentos especiales y epifánicos donde la consciencia recobra su importancia. Pero cualquier intento de fusionarlo en un tema unificado, en el orden universal o trascendental de la naturaleza, en el caso de Woolf, o de la civilización, en el caso de Joyce, se convierte en un deseo frustrado, arrojado de golpe en la orilla como una ola. La visión hegeliana del progreso histórico ya no es posible para el artista Moderno.

La narrativa de Woolf ofrece una visión de la vida y del tiempo como un viaje al corazón de las tinieblas o en búsqueda de la nada. Su condición de mujer y su situación psicológica personal no le permitió tener una visión de futuro. Su narrativa es una constante re evaluación del pasado que hace muy difícil cualquier movimiento hacia delante. Como los árboles, y ya hemos mencionado que la metáfora orgánica es particularmente apropiada para referirse a la obra de Woolf, la civilización descansa sobre su pasado. El crecimiento y desarrollo sólo es posible después de aceptar este pasado. Únicamente el cinco por ciento de la masa de un árbol maduro esta viva, el resto es materia muerta. Sin embargo, esta estructura, que una vez vivía, es lo que permite que las hojas crezcan hacia arriba y las raíces se introduzcan hacia las profundidades.

Las novelas de Woolf ponen de manifiesto la fluidez continua de la experiencia y la imposibilidad de definir la personalidad humana, que se disuelve en una identidad enmascarada, en un "no somos nadie", donde el significado cambia ante los ojos del narrador convirtiéndose en insignificante. Como si Woolf prefiriese fantasear sobre las cosas en lugar de levantarse, y pienso, por ejemplo, en "La Marca en la Pared", para ver si realmente están ahí. Un narrador que contempla, medita y sueña la realidad pasivamente, de tal manera que el fluir del tiempo se convierte en el verdadero tema o centro de atención, con los objetos adquiriendo una apariencia surrealista, hechizada, y el faro proyectando una luz hipnótica en la muerta irrealidad del pasado. Una colección de momentos que dan al narrador una continuidad horizontal a través de la acumulación de detalles, de la historia personal, aunque también crean el efecto de una continuidad vertical, entre la identidad enmascarada, disuelta en el mundo, y un Ser "real" que desaparece en la cualidad transformacional del sujeto. Un ritmo cíclico, un subir y caer que expresan la multiplicidad del Ser, pues "la muerte era un intento de comunicar la sensación de imposibilidad de alcanzar el centro, que se escapaba místicamente de la gente; la cercanía separaba, la separación desaparecía, uno estaba sólo. La muerte era como un abrazo" (*Mrs. Dalloway* 277, mi traducción).

Con Joyce uno puede pensar a veces en términos de un naturalismo extremo, o hiperrealismo, en palabras de García Tortosa (1999), para ser confrontados repentinamente con una consciencia irónica del papel representado por lo convencional en la producción del efecto realista. Joyce construye un lenguaje poético, florido y retórico, capaz de incorporar lo banal, lo irrelevante y lo casual, y que rinde la sinuosidad de la mente humana, una mente sensible tanto a lo contingente como a lo extraño, y a todo lo que sirve para no rendir una interpretación completa y cerrada. Su mano irónica disfraza sus propias frustraciones, y su perspectiva de paralaje sirve para poner de manifiesto el problema de la conclusión de sus narrativas. Las obras de Joyce ofrecen un futuro, su deseada metempsicosis. Pero se trata de un futuro fraguado por el lector, que construye los fragmentos en una totalidad coherente, una creación a partir del caos de ideas en el que Joyce decidió enterrar su texto, sólo abierto al diálogo con el lector mediante el lenguaje.

Finnegans Wake es un texto abierto en el sentido de que se trata de un proyecto, de un "trabajo en progreso", como la llamaba Joyce, que no tiene una naturaleza fija o determinada. Ofrece al lector un montón de posibilidades de las que puede elegir, y sobre la base (cimientos) de las cuales, puede proyectarse. Es un montón de fragmentos en el que el texto no existe, o existe sólo como posibilidad. Como posibilidad, esta existencia es la anticipación, la expectativa y la proyección del futuro. El futuro es, pues, su dimensión temporal fundamental, estando el

presente y el pasado subordinados a él. La existencia del texto está siempre dirigida hacia el futuro. En esto consiste nuestra asimetría de la experiencia temporal: podemos ver el pasado pero no podemos cambiarlo, mientras que sí podemos influir sobre un futuro que no vemos. Pero la narrativa de Joyce también ilustra la falacia de la predicción futurista, el hecho de que el deseo siempre malinterpreta el destino. La infinidad de eventualidades casi imposibles, y que no merece la pena ni tener en cuenta, siempre excede a lo probable. Son estos pseudo acontecimientos los que posiblemente ocurran. Ésta es la única razón que yo encuentro para denominar el proyecto de Joyce hiperrealista. La ficción siempre tiene que ser creíble, mientras que la realidad no tiene porque serlo. La realidad, según han mostrado los acontecimientos del once de septiembre (2001), siempre es extraordinaria.

Un problema de la filosofía existencialista es la dificultad de comunicación, o de establecer relaciones intersubjetivas bien fundadas. Hemos visto como una de las principales preocupaciones de Woolf es, precisamente, esta falta de comunicación, que explora en todas sus narrativas. Como Joyce, su múltiple punto de vista narrativo y el empleo de técnicas como el monólogo interior o el fluir de la consciencia, manifiestan que no existen una única Verdad. Las verdades son relativas. Y como escribe Derrida, "pensar en el fin del hombre está siempre ya prescrito en la metafísica, en el pensamiento de la verdad del hombre" (Derrida, "The Ends of Man", 1982:121, mi traducción).

Woolf intenta eludir el escepticismo, que afirma la equivalencia de todas las verdades, mediante una constante confrontación entre las distintas verdades, a través de una comunicación intersubjetiva cada vez más intrincada (el empleo de técnicas que ponen de manifiesto distintos puntos de vista). *Las Olas* parece ser la respuesta al deseo de unidad de Woolf, una especie de consciencia universal, medida por el ritmo de la naturaleza. Sin embargo, su sueño no dura mucho tiempo. En *Los Años*, Woolf regresa a la pesadilla de una vida de fragmentos, una fiesta efímera que dura sólo hasta que la copa se rompe en el brindis.

El paralaje del pensamiento plural de Joyce le fuerza a abrir su texto al lector. Cada proyecto es para Joyce una Caída hacia la existencia objetiva, hacia la realidad como presencia y presente, de la que sólo puede salvarse proyectando no proyectar, es decir, creando un "trabajo en progreso", un "fin sin fin" (*fin again/Finnegan; Wake* en inglés significa entierro y también despertar). Ser siempre una posibilidad, un futuro y evitar sumergirse en el hecho, siendo indiferente a cualquier proyecto, rehusando hacer una elección.

El contraste entre la modalidad de la existencia que es la posibilidad, y la modalidad del Ser que es la realidad o el hecho, culmina en considerar la existencia como la nada del ser,

como la negación de toda realidad del hecho. La nada se convierte, para los existencialistas, en existencia posible, en la negación de la realidad, como el grito de Stephen ("*nothung*") al romper la luz del conocimiento y la certeza. El punto principal de esta conclusión es la antítesis entre posibilidad (la nada) y la realidad (presencia opresiva-hecho real). "Leía los versos...¿Qué había después del universo? Nada. Pero, ¿había alguna otra cosa *alrededor (fuera)* del universo? (*A Portrait*,1993:27, énfasis añadido). Stephen y Joyce intentan ir más allá de la nada a través de un ciclo de Vico.

Esta comprensión de la nada de la existencia lleva a Joyce a elegir lo que Derrida, después de Heidegger, ha denominado "la más extrema posibilidad de la imposibilidad de cualquier existencia" (Derrida,1998:47), la única posibilidad no condicionada e insuperable que le pertenece, la muerte, que le aísla al hombre, le diferencia, pero es una posibilidad *cierta* porque pesa sobre su existencia. Esta confrontación le permite a Joyce percibir un destino común a todos los humanos. En esta fidelidad consiste la historicidad de la existencia, que es la repetición de la tradición, la recirculación Viconiana, el regreso de las posibilidades de las que la existencia había sido constituida, el deseo de futuro que estaba en el pasado, la incorporación del Otro al proyecto de Joyce.

Para Joyce, como para Heidegger (1927), morir no es un acontecimiento¹⁴, sino un fenómeno que debe ser entendido de manera existencial, puesto que los acontecimientos tienen lugar y la muerte es un no-lugar, un ningún-sitio. No se revela por lo que es, sino por lo que no es. De tal forma que la totalidad del Ser se encuentra fundamentalmente vinculada a su propia negatividad, a su no-Ser o Nada. Igualmente, los límites de nuestro conocimiento no están en lo que es pensado, sino en lo no-pensado (lo no-aún-pensado y lo siempre-ya pensado/*the non-yet thought or the always-already thought*, en palabras de Derrida), y los límites del lenguaje, una estructura social que media entre pensamiento y representación son, según ha sugerido Wittgenstein, los límites del pensamiento, puesto que nuestro conocimiento del mundo está condicionado por una cierta disposición de la habilidad de conocer (Foucault,1970:372-3), "experimentados y atravesados como lenguaje, en el juego de sus posibilidades extendidas hasta su punto más lejano" (Ibid.383). Lo que emerge es que el hombre ha llegado al final y que al alcanzar la cima de todo posible lenguaje, no llega al centro, al corazón de sí mismo, sino al borde de aquello que lo limita. A la región donde acecha a muerte, donde todo pensamiento se extingue, donde la promesa de origen retrocede interminablemente. (Ibid. Mi traducción).

¹⁴ En 6.4311, 6.4312 , 6.54 and 7 del *Tractatus*, Wittgenstein plantea una cuestión parecida.

En *Finnegans Wake* nos encontramos con una tendencia a privilegiar el ciclo de Vico en donde el fin del hombre es su principio, un *ricorso* algo diferente, puesto que el pasado es superado para hacerlo desaparecer. La novela no es momento epifánico que desvela la parálisis, como *Dublineses*. Es una "aporía", un argumento inconcluso, una situación insuperable, un lugar sin poros, de nacimiento y muerte, *arche* y *telos*, posibilidad como imposibilidad. No entra en la dinámica de un eterno retorno Nietzscheano, que amenaza con hundirse en el autismo del cierre (Derrida,1998:31-32), pues implica una pluralidad, un diálogo, una estructura oscilante, simétrica y asimétrica al mismo tiempo (*Simassi* en términos de Caparrós,1994:230). Cimentando los fines del pensamiento en el lenguaje, el "trabajo en proceso" de Joyce sugiere que no hay un único final al proyecto, que El "Fin" es una pregunta sin respuesta, una búsqueda de Nada. El texto afirma la noción radical de la no fundamentación (fundamento o base entendidos como los cimientos de la estructura) y la deconstrucción de toda esencia estable.

La diseminación (ver Derrida,1975:429-538) conseguida en *Finnegans Wake* coloca el tiempo trascendente (el tiempo como metáfora del viaje) en las dimensiones del lenguaje. El tiempo se convierte, así, en un lugar de no-paso, en una calle cortada, en una imposibilidad que no puede localizarse. Un lugar de no-localización, pues como ha sugerido Derrida (1993:73), no existe un lugar sin la posibilidad de su desplazamiento. La metáfora del viaje y de la historia ya no es apropiada para describir esta concepción del tiempo. Y es aquí cuando queremos regresar a la pregunta que planteábamos antes: ¿Puede el proyecto de Joyce considerarse Modernista, o podemos hablar de un Joyce postmoderno?. No veo ninguna razón para llamar a Joyce postmodernista, pero sí que creo que *Finnegans Wake* es la mejor obertura del postmodernismo jamás escrita.

En "Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism", Jameson ha sugerido que el término postmodernismo se refiere a cambios cualitativos de la sociedad y a sus manifestaciones culturales, en las que el modo capitalista de producción ha producido un cambio del tiempo cerrado feudal a un tiempo abierto dinámico, orientado hacia el futuro de la acumulación de capital.

La postmodernidad parece estar caracterizada por un juego infinito de oposiciones que obedecen una necesidad discursiva en lugar de descriptiva, funcionando como un operador lógico en un circuito tautológico y repetitivo que genera ficciones o estados de posibilidad sin presencia.

John Frow (1991) ha señalado que esta necesidad discursiva tiene una localización histórica definida y que corresponde a las contradicciones internas del Modernismo que han

continuado sin conseguir morir. La necesidad de un sucesor al Modernismo, corresponde a la definición de la segunda mitad del Siglo XX como postmodernismo, una definición que, según Frow, captura sólo el aspecto cronológico, la forma "post", es decir la dificultad de asignar límites temporales al Modernismo (Frow,1991:141), y que evita cualquier referencia al contenido. Es decir, que el énfasis en la alternativa postmoderna al Modernismo está basada, enteramente, en una temporalidad *diferente* y que, paradójicamente, no es progresiva o nueva, sino estática, oscilante, o, según el término de Ermarth (1992), rítmica.

Para Frow la visión postmoderna, basada en un deseo de suceder al Modernismo, de ser el final de historia, no cuenta con el futuro, de ahí su preocupación por el apocalipsis y la muerte. Su gesto fundacional es la destrucción de lo moderno, una tautología, una repetición de la ruptura con el pasado. En este sentido es como una represión psicológica, no la solución del problema, según ha reconocido el propio Lyotard (Lyotard,1986:121). La necesidad de narrar continúa hasta un punto de silencio o locura, no en simple sucesión progresiva sino con un regreso dialéctico. Habiendo alcanzado el punto absoluto de la aporía Modernista, el postmodernismo emplea los materiales rechazados y marginalizados del Modernismo, los tropos y la representación, indica Frow (1991:142) para perseguir una dirección distinta, irrelevante, sin proyecto, sólo *diferente*.

Frow argumenta que presentar una ruptura marcada entre épocas, refuerza la oposición entre unidades históricas no contingentes, por lo que no puede enfrentarse a la posibilidad de que ciertos textos postmodernistas, y Frow se refiere a la literatura postcolonial (yo incluiría también ciertos textos feministas), se mantienen dentro de la estética del Modernismo (Ibid.). Para que el postmodernismo fuese cualitativamente distinto, indica Frow, debería estar basado en una *temporalidad* diferente, pues se encuentra capturado entre imperativos contradictorios, la necesidad de cambiar y la de no hacerlo, de ser historia y de ser el fin de la historia (Ibid.).

El fin de la historia o la muerte de la historia ha sido anunciado junto con muchos otros fines, el de la metafísica, de la Metanarrativa, de los universales, de la Verdad, del sujeto, y hasta del propio humano, como teme Hayles (1990), todos ellos consecuencia de la fragmentación que el concepto de "realidad" ha sufrido durante el Siglo XX. Por eso, el desarrollo de la filosofía del lenguaje, y de la narrativa en particular, y el obvio proceso de poetización en el que distintas disciplinas están comenzando a instalarse, en la frontera entre el arte, la estética, la filosofía y la ciencia, son manifestaciones de un nuevo paradigma que estamos comenzando a vislumbrar.

También es cierto que el arte está sufriendo de una aguda consciencia de “lleno y vacío” (Brooke-Rose,1982:340), pues ya todo se ha hecho y no hay nada nuevo bajo el sol. El pasado se experimenta como una carga, un lugar de distemia parálitica, de pastiche y parodia, donde los artistas se esfuerzan por mostrar su singularidad, su narcisismo, desarrollando estrategias vitales que celebran el Ser físico y psíquico, el sujeto y los placeres hedonistas del arte. Este proceso de personalización continua demandando libertad, capacidad de elección, pluralidad y diferencia. Una postura “guai”, donde la tolerancia bordea la indiferencia, y la legitimación ideológica ya no está de moda (Lipovetsky,1983:129-30).

La influencia de la moda, rápida y egoísta, de una cultura que valora las brillantes ideas, que sólo ocurren de vez en cuando, aceleradas por los mercados globales, en lugar del proceso lento de acumulación gradual, la proliferación de los valores democráticos y multiculturales, la velocidad de la revolución digital y de las redes de Internet, sugieren una “reforma revisitada” (Ruland & Bradbury,1991:Preface XV). “We have lately lived in an age of Postmodern deconstructions, in which more energy has been put into demythologizing interpretative myths than constructing them. (...) An age of rapid communication and vast, parodic cultural assimilation, where the boundaries of nations are no longer the boundaries of ideas.” (Ibid.).

Las nuevas tecnologías están transformando la naturaleza y la transmisión de las condiciones del signo lingüístico. La separación entre la literatura popular y creativa es más grande que nunca. La influencia del cine, de la radio, de la prensa, ha creado una masa de consumidores populares que no se preocuparan nunca ni nunca podrán leer a Woolf o a Joyce, a no ser de que se los ofrezcan digeridos en la pantalla.

El proceso de negación y ruptura iniciado por el Modernismo ha culminado en la iteración, en la repetición ritual, en la copia de copias, en la retórica de la forma, Moderno con una pequeña diferencia, el “post” de impostor, del artista que plagia, del vampiro que Joyce reconoció en sí mismo. La ruptura con el pasado, el agujero temporal, se ha convertido en un lugar de diversión, de *jouissance*, de celebración. El tiempo es ya temporalidad, tiempo de fiesta y para pasarlo lo mejor posible.

Es fácil ver ironía y escepticismo en la obra de Joyce. Su rechazo a elegir, su búsqueda de libertad a toda costa, surgen de su entorno cultural, de un mundo amenazado por el totalitarismo y la guerra. Se trataba de una época de rupturas y fragmentos, persiguiendo diferencias y una voz democrática que ignorase el pasado y demoliese la historia. Un tiempo de búsqueda de un nuevo lenguaje alegórico y rítmico, no experimentado como hundido por la acumulación histórica. Era un tiempo para decir ¡Sí!

Aunque es muy extraño llegar a respuestas definitivas en literatura, y en la mayoría de los casos sólo se puede encontrar la perfecta expresión para una pregunta, más y más gente cree que el artista postmoderno lleva demasiado tiempo en un éxtasis estático de *jouissance* y disfrute. Ya va siendo hora de que se hagan elecciones y se consiga consenso. Ya va siendo hora de que el individuo anoréxico postmoderno comience a reconstruir su vacío, desnaturalizado y artificial Ser reciclado. El tiempo de la diseminación ha llegado a un punto muerto.

Los lazos deconstructivos y desestabilizantes pueden aislarse en una singularidad, para ser luego integrados y absorbidos. En lugar de romperse bajo el estrés, los sistemas, que por supuesto pueden ser creados por el ser humano y su cultura (aunque también existen los sistemas biológicos naturales) tienen propiedades de adaptación. Es la combinación de lo rápido (los cambios, fragmentos e intervalos discontinuos) y lo lento (el recuerdo del pasado construido en nuestro presente a ritmo continuado) lo que hace que el sistema sea resistente. La competición, la innovación y la improvisación proponen posibilidades emergentes, la parte joven del sistema. Los intereses de la parte vieja, se localizan en el lado más lento del continuo, cuya función es recordar y proporcionar infraestructura o diseño inmanente. La moda se mueve al ritmo de la historia económica. La cultura al ritmo del lenguaje y de la religión. La naturaleza, como Woolf notaba, tiene un ahora más largo.

Eliade ha mostrado como las antiguas civilizaciones se manifestaron en contra del tiempo histórico mediante el uso del recuerdo, de la nostalgia colectiva y del ritual, regresando periódicamente al origen de las cosas. La historicidad Judía y Cristiana continuo buscando una escapatoria al tiempo, colocando en el futuro una salida a la muerte.

Los Modernistas han intentado ocultar sus seres fragmentados detrás de consciencias colectivas, de mitos circulares, o tras posturas de paralaje relativista que evitaba resoluciones y responsabilidades, vampirizando el futuro. Pero la renovación perpetua y la continuidad deben de ir juntas. Lo trascendente, lo intemporal, la eternidad y la *diferencia* son todos ellos lo contrario de un tiempo que tiene una duración finita.

En una época donde las máquinas se vuelven obsoletas cada tres años, donde la aceleración tecnológica mueve la vida económica, política y cultural, donde la vida se convierte en una perpetua transición sin ningún lugar de descanso, donde el movimiento y el cambio no se siente ya de manera cuantitativa o cualitativa sino cataclísmica, seguimos aferrándonos al tiempo infinito, diversificado y abierto, en lugar de centralizado. La tecnología y cultura postmoderna parece tener los tentadores atributos de la inmortalidad. Sus formas fractales, infinitamente diferentes, desplazan de forma rutinaria la esencia, a favor de las posibilidades emergentes.

Quizás sea hora de planear para nuestra muerte, para un tiempo que incluya el futuro. La proliferación de organizaciones de voluntariado y de grupos conservacionistas y ecológicos, todos tienen en común su preocupación por nuestro incierto futuro. No sabemos lo que tenemos por delante, aunque sí sabemos que estamos en ello todos juntos.

Este proyecto ha intentado tender un puente entre distintas disciplinas, mantener una posición sin fronteras, una estrategia de igualdad, de diálogo y apertura, un sincretismo que, como ha señalado Lipovsky, puede ocultar una paradoja, porque puede consagrar el vacío y la repetición creando un pseudoacontecimiento, una realidad virtual (Lipovsky,1983:125). La dificultad estriba en trabajar simultáneamente con y en contra de la acumulación de fragmentos, que es la mejor garantía para la innovación. La revolución y la deconstrucción han intentado romper con el pasado, amplificando el agujero y la distancia sin permitir realimentación. Ya que no podemos influenciar el pasado que podemos ver, una presencia fantasma en nuestro presente, ¡trabajemos con él, e influyamos el no-presente de nuestro futuro, aunque no podamos verlo!

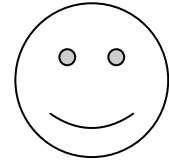
Apartemos la impresión de *déjà-vù*, de que todo ha sido ya hecho. Dejemos que el fantasma muera, pero aprendamos también a morir. Seamos el final de la historia para poder crear nuevas opciones. Pero no opciones meramente probables, sino opciones posibles y constructivas. Hagamos posibilidades (*kairos*- momentos propicios) de nuestra imposibilidad (*chronus*). "Quizá entonces empezaremos a soñar otra vez con los ojos cerrados" (Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*).

Obras citadas.

- Agamben, Giorgio (1991) *Language and Death: The Place of Negativity*. Minneapolis: University of Minnesota.
- Arbib, Michael and Hesse, Mary (1986) *The Construction of Reality*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Arnheim, Rudolf. *The Power of the Center*. Berkeley: University of California Press, 1988
- Bakan, David *The Duality of Human Existence* Boston: Beacon Press, 1966
- Bateson, G. and Bateson, M.C. *Angels Fear*. N.Y.: Macmillan, 1987
- Baudrillard, Jean (1990) *Fatal Strategies*. Trad. Philip Beitchman & W.G. Niesluchowski. New York: Semiotext(e)/Pluto.
- (1988) *Selected Writings*. Various translators. Mark Poster, ed. Stanford, California: Stanford University Press.
- (1988) *The Ecstasy of Communication*. Trad. B. & C. Schutze. Ed. By S. Lotringer. New York: Semiotext(e).
- (1983) *Simulations*. New York: Semiotext(e)
- Becker, Ernest. *The Denial of Death*. N.Y.: Free Press, 1973
- Benjamin, Walter (1963) *Ursprung des deutschen Trauerpiels*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972. *El origen del drama barroco alemán*. trad. de J. Muñoz Millanes. Altea, Taurus, Alfaguara, S.S. 1990.
- Bruner, Jerome. *Actual Minds, Possible Worlds*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1986
- Durant, Will (1961) *The Story of Philosophy*. New York: Pocket Books / Simon & Schuster.
- Eliade, Mircea (1976) *Ocultismo, Brujería y Modas Culturales*. Barcelona: Paidós, 1997.
- Epicurus (1964) *Letters, Principle Doctrines and Vatican Sayings*. Tr. Russel M. Geer. New York: Macmillan Publishing Company.
- Derrida, Jaques (1972a) *Margins of Philosophy*. Trad. Alan Bass. Chicago: U. of Chicago Press, 1982.
- "The Ends of Man" in *Margins of Philosophy*. Tr. Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press.
- (1972b) *La Dissemination*. Paris: Éditions du Seuil. *Dissemination*. Trad. Barbara Johnson. Chicago University Press, 1981. *La diseminación*. Madrid: Fundamentos, DL, 1975
- "In Plato's Pharmacy". In *Dissemination*. ed. & trad. B. Johnson. Chicago: University of Chicago Press, 1981, 61-171. (pp. 91-262 in the Spanish translation)
- (1978) *Writing and Difference (L'écriture et la différence 1967)*. Trad. Alan Bass. Routledge & Kegan Paul. Chicago: U. of Chicago Press, 1981 (references from the 1981 edition).
- "Structure, Sign and Play in the Discourse of Human Sciences" in *Writing and Difference*, reproduced in David Lodge (ed.) *Modern Criticism and Theory*. London. Longman 1988. pp 108-124.
- "Freud and the Scene of Writing" in *Writing and Difference*. Trad. Alan Bass. Routledge and Kegan Paul. Chicago. Univ. of Chicago Press.
- "Genesis and Structure" in *Writing and Difference*. Trad. Alan Bass. Routledge and Kegan Paul. Chicago. Univ. of Chicago Press.
- (1984) "Two words for Joyce" in *Post-structuralist Joyce: Essays from the French*. Cambridge University Press. Ed. Attridge & Ferrer. Cambridge University Press.
- (1988) "Ulysses Gramophone: Hear say yes in Joyce". Trad. Ina Kendall. *James Joyce: The Augmented Ninth*. Ed. Bernard Bebstock. Syracuse: Syracuse University Press. Reproduced in *Acts of Literature*, Derek Attridge (ed.). New York & London: Routledge, 1992, 253-310.
- (1991) *Donner le temps. La fausse monnaie*. Paris: Galilée. Trad. *Dar el tiempo. La moneda falsa*. Barcelona: Paidós, 1995.

- (1992) *Acts of Literature*. Derek Attridge (ed.). New York & London: Routledge.
- "An Interview with Jacques Derrida" in *Acts of Literature...*
- (1998) *Aporias. Mourir –s'attendre aux <limites de la vérité>*. Paris: Éditions Gallée, 1993.
- Aporías: morir-esperarse (en) los "límites de la verdad"*. Trad. Cristina de Peretti. Barcelona: Paidós, 1998.
- Foucault, Michel (1970) *The Order of Things*. New York: Random House.
- (1977) "Nietzsche, Genealogy, History" in *Language, Counter-Memory, Practice*. Tr. Donald Bouchard. Ithaca: Cornell University Press.
- (1977) *Language, counter-memory, practice: selected essays and interviews* (edited, with an introd., by Donald F. Bouchard) translated from the French by Donald F. Bouchard and Sherry Simon. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- Freud, Sigmund (1935) *Civilization and Its Discontents*, trad. J. Riviere, London, The Hogarth Press, pp. 141-42.
- Friedman, Maurice (1964) *The Worlds of Existentialism*. N.Y.: Random House.
- (1967) *To Deny Our Nothingness*. New York: Delacorte.
- Fromm, Erich, (1970) "Freud's Model of Man and Its Social Determinants" in *The Crisis of Psychoanalysis: Essays on Freud, Marx and Social Psychology*. Greenwich, Conn: Fawcett Publications, pp. 44-60.
- Frow, John (1991) "What Was Post-Modernism?" in *Past the Last Past. Theorizing Post-Colonialism and Post-Modernism*. (eds.) Jan Adam and Helen Tiffin. New York, London, Sydney, Tokyo, Singapore: Harvester Wheatsheaf.
- Taylor, Charles (1996) *Fuentes del yo*. Paidós.
- Fukuyama, Francis (1992) *The End of History and the Last Man*.
- García Tortosa (1999) (ed.) *Ulysses*. Madrid: Cátedra. Letras Universales.
- Heidegger, Martin (1927) *El ser y el tiempo*. Mexico: Fondo de Cultura Económica. 1984. *Being and Time* (1962). Trad. J. Macquarrie and Ed. Robinson. New York: Harper & Row.
- Jameson, Fredric (1989) "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review* 146 (July-Aug. 1984): 53-92. London [etc]: Verso, 1992
- Kaufmann, Walter (1989) *Existentialism from Dostoevsky to Sartre*. New York: Meridian Penguin.
- Kristeva, Julia (1984) *Revolution in Poetic Language*. Trad. Margaret Waller. New York. Columbia University Press.
- (1980) *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Trad. Thomas Gora, Alice Jardine, and Leon Roudiez. New York: Columbia University Press; Oxford: Blackwell.
- "Word, Dialogue and Novel" in *Desire in Language*. New York: Columbia University Press, pp. 64-91.
- "From One Identity to An Other" in *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Trad. T. Gora, A. Jardine & L. Roudiez. NY: Columbia U. Press.
- (1979) "Women's Time" ("Les temps des femmes"). Trad. Alice Jardine & Harry Blake. *Signs* 7, no 1 (Autumn 1981):5-35.
- (1973) "The System and the Speaking Subject", *The Times Literary Supplement*, 12 October, p.1249.
- Kundera, Milan (1980) *The Book of Laughter and Forgetting*. Trad. Michael Henry Heim. New York: Knopf.
- Lipovetsky, Gilles (1983) *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*. Paris: Gallimard. Trad. J. Vinyoli y M. Pendanx. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama, 1986(1), 1995 (8).
- Lyotard, Jean-François (1984) *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Trad. Geoff Bennington & Brian Massumi. Theory and History of Literature, vol 10. Minneapolis: University of Minnesota Press. *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra

- (1986) *Le Postmoderne expliqué aux enfants*. Paris: Galiléé.
- (1989) *The Lyotard Reader*. Andrew Benjamin, ed. Oxford: Basil Blackwell.
- Olson, Robert G. (1962) *An Introduction to Existentialism*. New York: Dover Publications.
- Paz, Octavio (1961) *The Labyrinth of Solitude*, trad. Lysander Kemp. New York: Grove Press
- Rubin Suleiman, Susan (1986) *Naming and Difference: Reflections on Modernism versus Postmodernism in Literature*. In *Approaching Postmodernism*. ed. Douwe Fokkema and Hans Bertens. Amsterdam: John Benjamins.
- Sartre, Jean Paul (1943) *L'Être et le néant*. Paris: Gallimard. Spanish Trad. *El ser y la nada*. Madrid: Alianza, 1984,89 & Altaya,1993.



CODA

Time, from a psychological point of view, is many things. It is the flow of internal and external events, the framework for localizing memories, the patterns that we build into our representations, and the co-ordinates that we use for reckoning where we are in the present.

Time is a constructed dimension. At best it is an efficient adaptation to the patterns of nature and culture, a structure that gives meaning to our activities and allows us to have many different facets to our lives. At worst, time is a form of tyranny. The more we can understand about the construction of temporal experience, the better we can fashion the world of time in which we want to live.

Friedman, 1990:120

Los distintos sistemas e ideas del mundo que construimos, están levantados sobre un inmenso campo de ruinas y emergen de nuestras experiencias y conductas vitales. Dentro de la multiplicidad de sistemas uno puede descubrir un cierto número de tendencias permanentes, como la distancia entre razón y determinación, que la fenomenología ha intentado hacer más pequeña reconociendo el papel del concepto pero también el carácter intuitivo de la percepción sensible.

Los métodos de las ciencias naturales proporcionaron el énfasis en la noción de progreso. La mecánica de Newton, explicaba los cambios naturales en términos de movimientos, que seguían estrictas leyes causales. La compleja estructura de la moderna civilización tecnológica ha contribuido a la accesibilidad de las causas de estas variaciones. Nuestra determinación puede crear los efectos deseados, o al menos hacer una previsión de ellos. Esta puede ser la razón por lo que la creencia en un orden determinado, en un patrón que no se puede cambiar, ha desaparecido.

El desarrollo de las ciencias naturales ha contribuido también a tambalear la base de las creencias religiosas, donde la realidad sensible se consideraba la manifestación de algo esencialmente incognoscible. La teofanías se han convertido en epifanías fenomenológicas.

El análisis de la consciencia y el conocimiento humanos llevado a cabo por los sistemas filosóficos de los Siglos XIX y XX ha continuado este trabajo de destrucción. El espacio, el tiempo y la causalidad han sido puestos en duda, y la comparación histórica entre los distintos sistemas ha mostrado la relatividad de toda convicción, exponiendo su carácter de construcción cultural.

El escepticismo y la anarquía son síntomas de una disonancia entre nuestra mente científica y una esencia espiritual que se ha convertido en una búsqueda imposible. La libertad sin límites y las perspectivas oscilantes, el juego de las posibilidades indefinidas, proporcionan un goce momentáneo (*jouissance*) que tiene el sabor agrisado de la angustia existencial. El sueño de un cimiento especialmente resistente y universal, de una concepción del mundo que resuelva el enigma del sentido y propósito de la vida, la posibilidad de una Metanarrativa o de metafísica se disuelve en una estructura nebulosa y caótica o en un cíclico *ricorso*. Los dioses del pasado se convierten en las presencias fantasmas de hoy en día.

Pero últimamente, ha habido una tentativa definitiva para encontrar interpretaciones positivas al vacío. La visión del caos como principio de orden. Una visión que puede hacer que el *montón de rescoldos vuelva a encenderse*.

A lo largo de este proyecto esperamos haber mostrado que el tiempo es una noción polisémica que comprende, quizá, demasiadas cosas. El Siglo XX ha supuesto un enorme esfuerzo para reformar la temporalidad. Los modelos científicos, filosóficos y lingüísticos han revisado las formulaciones del tiempo y de la consciencia heredadas principalmente del Siglo XVII, y que consideraban el tiempo un imperativo natural del pensamiento humano e inseparable de la concepción del sujeto pensante, el *cogito*. Hemos analizado las revisiones que el concepto de tiempo ha sufrido como representación filosófica, social y científica. Hemos visto como los nuevos paradigmas han crecido de los antiguos, y como el tiempo ha emergido gradualmente nunca más constante, sino una función relativa del movimiento, de la posición, una dimensión de los acontecimientos, de la cultura, y finalmente, del lenguaje.

La refiguración de la narrativa como forma fundamental de la consciencia, objeto de las últimas secciones del proyecto, ha puesto de manifiesto que el tiempo es una posición(acontecimiento) construido de manera lingüística, y ha revelado su papel en la creación de narrativas, temporales por definición. La importancia del texto literario ha quedado demostrada y toda disciplina o creencia se ha mostrado desde entonces, dependiente del discurso.

Esta reformulación del concepto de tiempo ha supuesto una revisión de casi todo: antropomorfismo, metafísica de la presencia, trascendencia, la estructura de muchas disciplinas... puesto que la idea de sistema, de origen y de final, parece inadecuada en un discurso donde la esencia o identidad se multiplica porque se encuentra siempre situada discursivamente, es decir, construida siempre por un sistema de signos cuya función es diferencial. En palabras de Derrida, "¿Cómo vamos a saber lo que es la temporización y

especialización de un significado, de un objeto ideal...si no hemos esclarecido lo que significa el espacio y el tiempo? ¿Pero cómo vamos a hacer esto antes de saber que es lo que puede ser un logos o un significado que de por sí espacio-temporaliza todo lo que afirma? (Derrida, "Plus de Métaphore", 1982:227; mi traducción). "Ya la oposición del significado...a su metafórico significante...se encuentra sedimentada- otra metáfora- por la historia entera de la filosofía" (Ibid.228).

Es como si incluso la definición de disciplina, de área de investigación, quizás incluso la noción de investigación, de tesis (el término proyecto parece mucho más apropiado para este trabajo), la posibilidad de conclusión y de cierre ha sido erosionado junto con la noción de tiempo.

Y si bien no podamos concluir, certifiquemos al menos el "*postmortem*" y terminemos el proyecto, arguyendo que las estructuras textuales son, sin lugar a dudas, significantes, y que únicamente nos podemos dar cuenta de su completa significación cuando se refieren a sistemas lingüísticos, por un lado, y a representación conceptual (*image schemas* o *schemata*) por el otro. Es cierto que, en cierto sentido, esto es sólo colocar un tipo de estructura dentro de otra. La interrelación del conocimiento del mundo, *schemata* textual y lenguaje, pueden simplemente formar otra estructura más grande pero igualmente cerrada. Según esto, esta estructura mayor puede no parecer un escape de la estructura, sino un paso hacia otro sistema caótico y Derrideano de posposición y juego infinito. Sin embargo, podríamos discutir que esta estructura más grande captura una sección mayor de la experiencia humana acerca del discurso, y su estudio puede llevarnos más cerca de comprender este discurso, que el estudio de cualquiera de sus componentes aislados.

Time present and time past
are both perhaps present in time future,
and time future contained in time past.
If all time is unredeemable
What might have been is an abstraction
Remaining a perpetual possibility
Only in the world of speculation.
T.S. Eliot, "The Four Quartets"

La moda es como los rescoldos que las llamas dejan de forma
única, el único resto que revela que hubo fuego en realidad.
Paul de Man, 1979:164



EMBERS OF TIME

A Multidisciplinary Exploration of the Crisis of
Representational Time in Science and Narrative
(Special Emphasis on Virginia Woolf & James Joyce)



DOCTORAL DISSERTATION

By

Asunción López-Varela Azcárate
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA INGLESA II

Directora: Dra. Esther Sánchez-Pardo

Madrid 2002

The spread, both in width and depth of the multifarious branches of knowledge... has confronted us with a queer dilemma. We... are only now beginning to acquire reliable material for welding together the sum-total of all that is known into a whole; but, on the other hand, it has become next to impossible for a single mind fully to command more than a specialized portion of it.... I can see no escape from this dilemma... than that some of us should venture to embark on a synthesis of facts and theories... at the risk of making fools of ourselves.

Ernst Schrödinger (1944) *What is Life*.

Ah **yes**. I shall not be 'nihilistic' or 'deconstructive', but neither shall I impose a system, or use one theory. I shall be eclectic, plural ltd, for no reader or critic can see all aspects at the same time, and some texts respond better to some methods (that is the difficulty, the great 'cheat' of the 'scientific' dream).

Christine Brooke-Rose (1981) *The Rhetoric of the Unreal*, 51

ACKNOWLEDGEMENTS

I hope I do not appear presumptuous when I say that a dissertation project on the question of time seemed to me one of the most ambitious projects anyone could ever undertake. Yet, perhaps for this reason, the very idea tempted me, for I am afraid I have never been very cautious.

The embers of this project had been in the back of my mind for some time, ever since I was a student in the Facultad de Ciencias Físicas, but I would never have undertaken such a multidisciplinary pursuit, had it not been fanned by readings, which have provided a constant source of inspiration, and whose writers will never be properly thanked, and by a number of people who encouraged me all along, and to whom I do now have the opportunity to dedicate a few lines.

I am very grateful to my friend and colleague Esther Sánchez-Pardo in the English Department at the Universidad Complutense de Madrid for suggesting this project and giving her time to thoroughly reading it and annotating it. Her criticism and thoughtful comments forced me to improve and clarify my arguments.

I am also indebted to Félix Martín, Director of the English Department, for providing the advice and encouragement this vast subject matter required.

Nor can I forget my friend Evelyn Kanaan for comments and revisions, and for reading everything in bits and pieces and bundles.

Throughout the whole of the *Embers of Time* venture, I was fortunate to count on my father's intellectual curiosity and his friendly ear, and to receive my mother's constant support, reminding me that I was one of those privileged human beings to be born a Woman, and therefore have courage, determination and a strong sense of survival in the modern situation, when we must be good at everything and everything is expected of us.




Special mention is also due to my sister, Isabel, for her invaluable academic advice and encouragement, and my brother in law, Angel, for assisting with technical problems with my PC.

Finally, I find no words, not even the simplest ones, that adequately describe my family's help and support. My husband Jim's patience and good humor in looking after our young one and the household chores, my eldest son, Andrew, whose knowledge of computers eased the editing of this project, Mónica, my eldest daughter, whose help and cheerful disposition has contributed to encourage me, and last but not least, my youngest, Patricia, who has seen her mother working on this project ever since she was born in 1995, and can hardly wait for her to finish it, so that we can play more games together.

Madrid, 31 December 2001

To my family, to whom I want to dedicate the rest of my time

INDEX

Foreword	1
 The Conceptual Basis of Time	9
1. Time, Function and Semiotics.	10
2. Function, Instrument and Causation.	11
3. Instrumentality and Human Evolution.	13
4. Time, Life and Death. A Non-Functional View of Evolution.	14
5. Thinking: Function or Fiction.	16
6. A Model of Cognition argued on a Semantic Basis.	18
7. The Understanding of Experience/The Experience of Understanding.	20
8. "The flight of the mind". Temporal and Spatial mappings.	22
9. Order out of Chaos in Linguistic Form.	26
 Perception, Memory, Time & Identity	31
1. Our Internal Clock.	33
2. Time and Consciousness.	35
3. Reminiscences, Algorithms and Fractals.	36
4. Memory Models. Remembrance of the Times of Things Passed	40
5. Remembering if We Forget.	42
6. Representation. Mental Models of a Temporal World.	44
7. Identity. Our Place in the Narrative of the World.	46
8. Time and the Unconscious.	49
 Representations of Time	57
1. Myth and Linear/Cyclic Time.	58
2. Reason or Experience. The Movement towards a Rational Conception of Time.	62
3. The Physics of Time and the Basis of Scientific Temporal Models.	65
4. Time as Historical Identity.	67
5. The Ethos of Time.	69
6. Time, Body and Soul.	70
7. Time and the First Scientific Revolution. The New Science.	73
8. From Rationalism to Skepticism and back.	77
9. Empirical Notions of Time.	79
10. Newtonian Physics, Time and Determinism.	82
11. Reason, Experience and Time.	82
12. Critical Examination of Time.	84
13. The Aftermath of the First Scientific Revolution.	86



Time and the Second Scientific Revolution.

The Development of New Physics and its Philosophical Implications. 91

1. The Unity of Nature and Time. 94
2. The Death of God and Time. 96
3. The Fragmentary Nature of Time. 98
4. From Being to Becoming. 100
5. The Search for a Language. 101
6. The Arguments of Time. 103
7. A Multidisciplinary Proposal for Time. 105
8. A Unified Quantum Gravity Theory. 109
9. Paradigms and Incommensurability. 112



Time as History. The Wheel of Time and Time's First Gaps.

117

1. Vico's *Scienza Nuova*. 118
2. Vico's Theory of Language and Thought. 120
3. The Industrial Revolution and New Pace of Time. 122
4. Historical Time: A New Order for the Human World. 123
5. The Wheel of Time. 127
6. The Temporal Nature of Dialogic Gaps. 128



Time and the New Paradigms of Science.

137


1. The Development of Chaos. 139
2. First Loop: Back to Metaphor and Environs. 141
3. Second Loop: From Epilogue to Prologue. Arrow of Time/Flight of the Mind. 144
4. Third Loop: Order out of Chaos in Linguistic Form? ? Chaos as a Metaphor for Postmodernity. 147
5. Fo(u)rth Loop: Denaturing Language, Context and Time. 151




A Literary Philosophy of Time?

159

1. Time and Language. 160
2. The Nature of Narrative Fiction. 163
3. Time and Narrative. 166
4. Narrating Time and Narrated Time. 172
5. Can there be a Literary Philosophy of Time? 175

 Perception, Aesthetic Function, and the Tropes of Time. 183




1. The Modernist Philosophy of Creation. 183
2. Conscious Perception. 189
3. Perceptual Gaps and Aesthetic Function. 194
4. The Experience of Time as We Trope along Narrative. 197
5. The Ironic Asymmetry of Narrative. 201
6. Temporal Duration as Experience, Memory and Anticipation. 203

 Travelling through Narrative Time. 211

1. The "Time is a Journey" Metaphor in Narrative. 212
2. The Journey in Fiction written in the English Language. 213
3. The Role of Time with the Rise of the Novel. 218
4. The Romantic Journey of Quest. 220
5. The Return Journey. 224
6. Modern Quests. The Labyrinth. 225

 The Perception of Time in Virginia Woolf's Narratives. 231

- No "toppling masonry" for Virginia Woolf. "The Mark on the Wall"(1915) 231
- When the future is a wall and the past not worthy to return. *The Voyage Out* (1915) 232
- "Tunnelling" with a flickering light. *Night and Day* (1919) 238
- Myriad impressions in an empty space. *Jacob's Room* (1922) 242
- That brief moment on top of the staircase. *Mrs. Dalloway* (1925) 244
- "About life, about death, about Mrs. Ramsay". *To the Lighthouse* (1927) 254
- Holding on to the tree of life. *Orlando* (1928) 269
- Fleeting illusions of permanence. *The Waves* (1931) 278
- History shattered in a glass of champagne. *The Years* (1937) 301
- Death by Water. The Feminine, The Unconscious and other Aporias. 310

	The Perception of Time in James Joyce's Narratives.	327
	<i>Dubliners</i> (1914). The Allegorical Temporality of Joycean Epiphanies.	327
	<i>A Portrait of the Artist as a Young Man</i> (1914)	430
	Stephen's versus Joyce's Aesthetic Theory: A Portrait of Narrative as Ironic Temporality.	
	The Perception of Time in Joyce's <i>Ulysses</i> .	352
	1. <i>Ulysses</i> . A Parallaxmetempsychosical Journey in Quest of Home.	
	2. Flying over the Nets of a Paralytic Past. Joyce's stutter or Parallax, Pastiche and Parody in <i>Ulysses</i> .	370
	3. Sirens and Cyclops. A Disconcerting Concert.	373
	4. Women in Joyce. Beyond Nausea, Nightmare and Nothingness.	377
	5. The Kiss of the Vampire and the Emergence of the Unliving Language. Ghosts, Monsters and <i>Difference</i> .	388
	6. Complexity: Joyce's Passport to Eternity.	391
	7. Penelope's Net or the Female Body as Open Text.	397
	The Perception of Time in Joyce's <i>Finnegans Wake</i> .	401
	1. Deconstruction, Joycean Genetics and the need for Parallax.	406
	2. Joyce's Boundary Condition. Émigrés or Learning to Live Without a Center.	409
	3. <i>Finnegans Wake</i> and New Physics.	411
	4. The Loops of History. Viconian cycles or Joyce's Unyielding Resistance to Conform.	422
	5. Chaos, Complexity and Joyce's Narratives.	426
	6. Postmodern Joyce or Joycean Postmodernism?	429
	7. Oscillating Perspectives and the Need for Rhythmic Time.	435
	8. Gravity Vector and Psychophenomenology of Heights and Depths in Joyce's narrative.	440
	Eyes Wide Shut.	455
	CODA	469

Foreword

Rare is indeed the man who knows what his thesis is about before he has written it.
Nigel Barley, *The Innocent Anthropologist*

What then is time? If no one asks me I know, but if I wish to explain to him [her] who asks I know not.

St. Augustine, *Confessions* XI, 14

The notion of time interacts in subtle and convoluted ways with a great variety of the deepest ideas in our conceptual scheme, something we aim to show in the course of this dissertation project. It is for this reason that the problem of time has continued to be a source of metaphysical and scientific interest, always with a taint of controversy.

Time has been the obsession of humanity since the beginning of time. Once upon a time, time appeared on the scene, put there by God or man himself (we do not seem to agree on that), and since that time, time and time again, we have thought about time and have tried to tell the course of its history (or its story?), always to be defeated by time itself.

The story of time has always been difficult to tell and to understand. Time is one of those 'strange attractors' of our brain. A mystery. As Jostein Gaarder (1995) has said of the brain, if it were so easy to understand it, we would be so stupid, that we would not understand it anyway.

The quest for time seems to have been particularly hazardous in the 20th-century, a century in which our whole conceptual scheme has been shaken. Some, like Proust, have searched for time in the past, since the future appeared somewhat obscure. Others, like Einstein, have been unable to tell whose time was right, and ended up lost in a continuum hyper-space, ignoring time altogether. Many have continued to try to transcend time, imagining themselves gods of creation like Joyce, or searching for a kind of universal consciousness, like Bergson, Whitehead or Virginia Woolf. Yet others, like Heidegger, have given up the futile quest for they have realized with agony the impossibility of discovering one's destiny before one's death.

In the classical philosophical reading of the world, time was defined as a dimension of change; the measure of motion with respect to before and after, that is, sequence and duration. But before and after presuppose questions of order and change, and all these variables (before, after...) had to be apprehended by a conscious present throughout the transforming before to after. Two main questions were posed: what is the relation between time and the physical world? And what is the relation between time and consciousness?

Since the time of Galileo, the mathematical description of the physical world was considered the most accurate, and Newton's theory of time adopted this model, in which time is like a container within which the universe exists and change takes place, so that time's existence and properties are independent of the physical universe. Time is non ending, non beginning, linear and continuous. This belief in the exactitude of scientific language was shattered by the advent of New Physics. The formulation of the relativity theory and the exploration of the subatomic realm introduced a number of concepts which defied visualization since they lacked an equivalent in the familiar everyday reality. Concepts such as "four-dimensional continuum", or a particle's status described as "tendency to exist" indicated the inadequacy of language to express the essence of the physical reality (Duszenko, 1989 *Philosophical Implications* 8).

Concerning the relation between time and consciousness, it was clear that events would still occur in an order that could be described using the relations of before and after even in the absence of consciousness, but philosophers argued that the notions of past, present and future are mind-dependent (to say that something is now happening, has happened, or will happen, is to say that its happening is simultaneous with, earlier than, or later than one's current state of consciousness or the act of the utterance itself; see Sections 4 & 7). This view that the past, the present and the future are mere subjective projections of the human mind seemed to be supported by evidence from the subatomic realm which has raised questions about the symmetry of time in physical processes (see Section 6).

Faced with the inadequacies of strict scientific language, physicists were forced to accept the use of a somewhat vague, ambiguous idiom to convey the meaning of their experimental findings. The admittance of this vagueness and ambiguity in scientific language marked, according to Duszenko, not only a reaffirmation of the ancient link between physics and philosophy but also the emergence of a new alliance with the arts. Man's incapability of describing reality at the most elemental level brought about a convergence of scientific and literary language, which had always depended upon vaguely perceived shades of meaning. Any attempt to describe the world amounted to no more than creating fictions, for any contact of consciousness with the world reduced it to a creation of the mind.

The link joining science and art, particularly fiction writing, was imagination. In literature, imagination had always played a predominant role, but in classical physics, while it was considered an important factor in encouraging discovery, its role in describing physical reality was marginal. Things changed with the advent of New Physics. Deprived of a direct experience of sub-atomic or cosmological models, physicists came to rely on images in order to describe the results of their findings. The need to readjust language to the new mode of

understanding reality became another prominent feature during the first half of the 20th-century. The movement towards a new language was encouraged by this new scientific description of the world.

The fragmentation of experience, particularly after the First World War, the sensation of being able to perceive only small parts of reality and the feeling that not only was it not worth trying to represent the world, but that also there was no such thing as an objective single world to be represented, evidenced the impossibility of rendering authentic experience in a language which now seemed inadequate to describe such events. The concept of time suffered under “the stretching of our concept of language” (Hawkes,1977:125).

Structuralism and Semiotics tried to capture the metaphysics of time, but time has always re-emerged unvanquished for, as deconstruction has shown, it is impossible to speak about concepts in language of the epistemology embedded in language. Attempts to go beyond any form of expression (whether mathematical or other) might assist in understanding concepts such as time, but they had to be recognized first as leading away from rather than towards reality, and acknowledging the central role of the perceiving mind, by suggesting that the mind takes an active part in shaping reality.

The impact of the fusion of science and art is still being assessed. Narrative fiction received the confirmation that pushed it to the level of any other ‘serious discipline’. In fact, it gradually became apparent that narratives were the missing links in a chain marking the convergence of other disciplines such as sociology, psychology and psychoanalysis, linguistics, historiography, etc. It was through this fusion that the merging of reason and intuition necessary for the understanding of the world has taken place.

The above lines offer an idea of the problems involved in writing a dissertation project on the notion of time, and capture some of the multidisciplinary aspects which pervade the project. For it is only that, a project. Given the variety of disciplinary fields (noise?) in which I pursue my subject (it is practically impossible to read everything), I have concentrated primarily on work that I have found to be useful and relevant, trying to explain individual symmetries and asymmetries and their interrelationships, because it seems important to me to examine a large network of concepts and launch a simultaneous examination of them.

* * *

One of the most puzzling things about time is its flavor of asymmetry. We speak of time's "arrow" and "flow", trying to capture this feature, which suggests a profound difference between past and future. Asymmetry or anisotropy is a significant lack of symmetry between the two directions of the temporal continuum, the past and the future, an intrinsic dissimilarity of the past and future directions. This view of time contrasts with our attitude towards space, for we suppose that space is isotropic. Various phenomena, such as knowledge, causality and entropy are biased with respect to time. This direction of time has been attributed to the conventions of language and culture, but current empirical evidence unquestionably suggests that time has an arrow.

Within the metaphysics of time, the main debate has been between two broad positions: those who advocate temporal becoming, or the objectivity of the passage of the 'now' (as compared to the subjectivity of the 'here'), that is a dynamic conception of the world or, in linguistic terms, a tensed account, and those who deny this, favoring a static conception or tenseless account.

The problem has important epistemological ramifications since according to those who embrace the idea of a dynamic world, there are intelligible, temporally indexed notions of truth and of actuality and so a proposition might be true at one time, but not at another. In contrast, philosophers who accept a static conception maintain that no sense can be assigned to the semantic idea of truth at a time, or to the corresponding ontological notion of being actual as of a time (Tooley,1999:26).

Those who favor a static, tenseless account of the world, like Russell (1903,1919,1946), McTaggart (1927), and Grünbaum (1973), think that there is no directionality inherent in time itself acting as the source of temporally asymmetric phenomena, and consider that past and future have the same ontological status. They maintain that the word "now" is an indexical expression (like "here" or "I") whose function is to designate whatever time happens to be the time at which the word is uttered. It functions somewhat like a noun, standing for a single entity whose varying locations are instants of time. The direction of motion of the entity are the set of locations ordered according to the times at which it possesses them. In this way, the direction of time is built into language itself. The notion of passage is therefore anthropocentric and temporal becoming is a subjective phenomenon, encountered in perceptual awareness, and which has no existence apart from human experience. Wittgenstein had warned against the derivation of misleading metaphysical conceptions from structures in language, "in our failure to understand the use of a word we take it as the expression of a queer process (Wittgenstein 1953, sec. 196 cited in

Horwich,1987:33). In Minkowski's space-time of general relativity (cited in Horwich,1987:33), the event shown by the origin-point is called the "here-now". The two other dimensions are the absolute past and the absolute future. External events permanently exist tenselessly.

On the other hand, the advocates of "temporal becoming", dynamic or tensed account of time believe that time is more than just a fixed sequence of events ordered by such relations as later than and simultaneous with, and that it also contains a peculiar property "being now" which moves gradually along the array in the direction from past to future. Some argue that the objectivity of the passage of the "now" is embodied in ordinary language (Gale,1968). Others, like Reichenbach, Henri Bergson, Bondi, Whitrow, think that a distinctive feature of an indeterministic universe, as contrasted with a deterministic one is that physical events belong to the present, occur "now", or come into being over and above merely becoming present in awareness. Whitehead's *Process and Reality* (1929) reflected the hypothesis that the universe consists entirely of becomings, each of them a process of appropriating and integrating the infinity of items of reality, under God's co-ordination of possibilities.

More recently, it has been pointed out (Caparrós,1994) that the problem of time is really a cluster of problems that arise principally from the disparate ways in which time is treated, and that conclusions are often undermined by a failure to appreciate and accommodate the needs of a comprehensive account. It is obvious, however, that there are conceptual topics in the notion of time which are sufficiently related and that the problem should be treated as a no-boundary proposal (Butterfield & Isham,1999:16 and Wilson,1999:186), and addressed from a multidisciplinary approach¹ that might shed some light on the controversial aspects such as the relation of time to causation, and whether there is temporal becoming.

* * *

The structural pattern underlying this dissertation intends to be both linear and non-linear, in the sense that each individual section can be read as an independent fragment, or as part of a whole, and the pace of reading can be the result of objective or subjective choices. The project aspires to be a dialogical study of linguistic, scientific and philosophical representations of time, of the role of temporality in narrative and on the so-called Modernist fiction of Virginia Woolf and James Joyce.

Everything we are going to say and everything that you are going to read is a dialogically created and continually re-created reality, within a momentary sense of occupying a particular position or place within such a reality, historically bound, but also unbound, for "we

occupy this position as if in relation to a whole further set of other such possible positions in a particular, momentarily existing, potentially shareable, mental or inner landscape", which is not in our heads "but carried in our ways of acting" (Shotter,1996). It is for this reason that, the key to our understanding human institutions and practices (time is a culturally created concept) cannot be achieved through the formulation of theories or theses; "they are after the fact, and beside the point", for as we formulate our theories and concepts, these are carried over from elsewhere in our lives (our ways of acting), thus "after the fact"; and "beside the point" for a theory is always "a single contestable picture of what in another sense, a comprehensive, practical sense, we all already understand perfectly well" (Shotter,1996).

Thus, this project takes on a perspective of distance and renounces from the beginning a vision of totality. It is and will *always already*² be *out of time*. Its methodological considerations are situated closer to learning than to explaining.

Besides, our research has been guided by the hypothesis that whatever we present is offered in a diffuse and disperse state, so that we may grant equal importance to all theories presented, whatever their area of study, and to details, noise and marginal writings.

However, this dissertation project hopes to gain credibility from the interaction of ideas within an unusually broad conceptual network, even though for some readers it may convey an air of being dangerously oversimplified and lacking in qualification. Some of the deficiencies of the project can be seen as reasonable sacrifices for the sake of creating a harmonious overall picture of the notion of time.

* * *

From the sections on the physical and psychological basis of time (Sections 1 & 2), we hope to show the relation between time and causation, its conceptualization in terms of instrument and force, and through memory imprint as space (number of events registered in consciousness). Evidence that information is stored in forms which resemble narratives, comes from the greater ability to retrieve elements stored using mnemonics (songs, rhymes, etc.) and forward intervals rather than backward ones. Temporal duration, unlike our sense of spatial extension, is not given in experience, but by the combination of experience, memory and anticipation. Hence, memory is a trace of an event in the past real time, grounded on

¹ Edmund Wilson has termed such an approach "consilience".

² The expression is one of Derrida's favorite. He uses it in many of his essays. See, for instance, "The Ends of Man" in *Margins of Philosophy*, 1982:121 & 124, also "The Flowers of Rhetoric" in "White Mythology" (Ibid.251). See also Genesis and Structure" in *Writing and Difference*, 1981:165, a collection which includes his first essays written between 1959 and 1967 (French 1967, English 1978 & 1981).

physical perception. There also exists physical evidence for time variations (linear, cyclic, fragmented) which traditionally have been labeled subjective.

The ability to place memories in time, that is, to attach them to a particular place on our map of the past (representation), contributes to our sense of personal history or identity. Sections 3-6 explore the different representations of time, what Caparrós (1994) has termed "levels of integration": biological, psychological, social, quantum, macrophysical, etc. They offer a changing picture of time, for each epoch, each language posits a different set of objects and maps the world in a different way. In this way, scientific paradigms (exemplary models) are treated as cultural mores.

We also spatialize linguistic form for we speak in linear order, that is in a relation to time and sequence, a fact reinforced by our writing system. Thus the study of narrative yields interesting aspects to the problem of time, particularly because literature can be considered "a deliberate and excessive exploration of the tacit and implicit dimensions of ordinary language" (Turner,1991:20).

Owing to the asymmetry of narrative (anathema in Structuralist terms), one can tell a story without specifying the place, but not without specifying the time in relation to the narrative act, since one has to use tenses. The recreation of contexts (fictional spaces) has also been shown a fundamental part of narrative (Scholes,1982). Since narrative is essentially a temporal notion, its study sheds light on the epistemology of time (Ricoeur,1987).

Finally, Gregory Currie (1999) has argued that there is, what he has termed "A Literary Philosophy of Time", which explores aspects of temporality such as the elasticity of time. He claims that this Literary Philosophy of Time has wrongly been labeled subjective, for these writers show a concern with time and time perception which is grounded on physical experience. Thus, our last sections concentrate on the work of two of these writers, Virginia Woolf and James Joyce. Their works of fiction show interesting symmetries and asymmetries on the question of time.

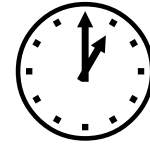
* * *

This dissertation project also attempts to be a personal exploration of human life and of two thousand years of Western civilization. Begun sometime in 1995³ and finished at the dawn of 2001, the project can be diagnosed with suffering from a certain degree of milleniarism. But we shall come back to this point in our last section.

³Some of the quotations introducing sections and subsections were collected following merely personal interest from the Penguin Dictionary of Quotations (1960)(eds. J.M & M.J. Cohen) and Jim's favorite famous quotes at www.jimpoz.com/quotes/.

Works Cited

- Brook-Rose, Christine (1981) *A Rhetoric of the Unreal*. Cambridge University Press.
- Butterfield, Jeremy and Chris Isham (1999) "On the Emergence of Time in Quantum Gravity" in Butterfield, Jeremy (ed.) (1999) in *The Arguments of Time*.
- Butterfield, Jeremy (eds.) *The Arguments of Time*. British Academy. Oxford University Press.
- Caparrós, Nicolás (1994) *Tiempo, Temporalidad y Psicoanálisis*. Madrid: Quipú ediciones.
- Currie, Gregory (1999) "Can There be a Literary Philosophy of Time? In *The Arguments of Time*. British Academy. Oxford University Press.
- Derrida, Jacques (1978) "Structure, Sign and Play in the Discourse of Human Sciences" in *Writing and Difference*, reproduced in David Lodge (ed.) *Modern Criticism and Theory*. London. Longman 1988. 108-124.
- Duszenko, Andrzej (1989) *The Philosophical Implications of New Physics*. Ann Arbor, Mich: UMI. At at <http://lupus.northern.edu:90/duszenko.htm>
- Horwich, Paul (1987), *Asymmetries in time: Problems in the Philosophy of Science*. Massachusetts Institute of Technology.
- Freeman, E. & Sellars, W. (eds.) (1971) *Basic Issues In the Philosophy of Time*, Open Court Publishing Co. La Salle, Illinois.
- Gaarder, Jostein (1995) *El misterio del solitario*. Siruela.
- Gale, Richard (1968), *The Language of Time*. London. Routledge & Kegan Paul.
- Grunbaum, A (1973) *Philosophical Problems of Space and Time*. Reidel: Dordrech.
- Hawkes, Terence (1977) *Structuralism and Semiotics*, Berkeley: UCLA Press
- McTaggart, J.M.E. (1927) *The Nature of Existence*, Vol. II. Cambridge: Cambridge University Press.
- Reichenbach, H. (1956) *The Direction of Time*. University of California Press.
- (1957) *The Philosophy of Space and Time*. New York: Dover.
- Ricoeur, Paul (1987) *Tiempo y Narración*. Volumen I, II, III. Madrid: Ediciones Cristiandad.
- Russell, Bertrand (1903) *Principia Matemática*. Buenos Aires: Espasa, 1948.
- (1919) *Mysticism and Logic*. London: Longman Green
- (1946) *A History of Western Philosophy*. London: Counterpoint, 1979.
- Scholes, Robert (1982) *Semiotics & Interpretation*. Yale University Press.
- Schrödinger Ernst (1945) *What is Life?* New York: Mac Millan
- Shotter, John (1996) "Vico, Wittenstein, and Bakhtin: Practical Trust in Dialogical Communities" Delivered at the Democracy and Trust Conference, Georgetown University, Nov 7-9, 1996.
- Tooley, M. (1999) "The Metaphysics of Time" in Butterfield, Jeremy (ed.)(1999) *The Arguments of Time*. British Academy. Oxford University Press.
- Turner, Mark (1991) *Reading Minds: The study of English in the Age of Cognitive Science*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Whitehead, Alfred North (1929) *Process and Reality*. Cambridge University Press. New York: The Free Press, 1969
- Whitrow, G.j. (1988) *El tiempo en la historia*. Barcelona: Crítica, 1990.
- Wilson, Edward O.(1999) *Consilience*. Barcelona: Galaxia Gutenberg & Círculo de Lectores.
- Wittgenstein, Ludwig (1922) *Tractatus logico-philosophicus*. London: Routledge & Kegan Paul. Trans. Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera. Madrid: Alianza Editorial 1973-1993. Barcelona: Ediciones Altaya 1994.
- (1953) *Philosophical Investigations*. New York: Mac Millan



The Conceptual Basis of Time.

Is my opening statement, 'All meaning is an angle,' too abstract? Not if one accepts my allegation that meaning is in general a kind of relationship. In terms of people, for example, let us take two men competing in a tennis match. They are opponents. They face each other. Their positions, both literally and metaphorically, are represented by an angle of 180 degrees, or a diameter. We refer to diameter when we say that two opinions are diametrically opposed.

A tennis match is judged by a referee who sits at one end of the net at right angles to both opponents, surveying their interaction, but as an impartial witness, leaning neither way. The geometric or angular reference is not really so much difficult as it is disarming; it is so natural that we overlook it.

Arthur M. Young, *The Geometry of Meaning*

1. Time, Function and Semiotics.
2. Function, Instrument and Causation.
3. Instrumentality and Human Evolution.
4. Time, Life and Death. A Non-Functional View of Evolution.
5. Thinking: Function or Fiction.
6. A Model of Cognition argued on a Semantic Basis.
7. The Understanding of Experience/The Experience of Understanding.
8. "The flight of the mind". Temporal and Spatial Mappings.
9. Order out of Chaos in Linguistic Form.

As living organisms, we experiment needs –hunger, fatigue, etc.- which create states of instability in us. The organism is then forced to search for solutions in order to satisfy the need and return to a desired state of stability. A need is perceived as a lack of something fundamental for the organism's well-being, but a need also has a component of desire, a yearning for stability, which is related to previous states in which the need has been successfully satisfied. This phenomenon forms the basis for the organism's perception of time, a concept which appears related to questions of order and change with respect to before and after, variables which must be apprehended by a conscious present throughout the transforming before to after.

Psychologists and sociologists have pointed out that there are certain needs that only arise in particular environments. The explanation of how an entity becomes meaningful is offered by Semiotics.

1. Time, Function and Semiotics.

Words, idle words, I know not what they mean.
Alfred Lord Tennyson

The functionality of an entity is closely connected to its signification.

Semiotics, a term, coined by John Locke (Deeley,1994:109-143), comes from a Greek root *semeion* meaning sign, but it has become the study of codes, that is, the systems that enable human beings to perceive certain events or entities as signs bearing meaning. Meaning here must be understood in terms of "appropriate for a certain function" (Scholes,1982). In this way, the definition could be broadened to include other beings, not only human.

According to C.S. Peirce, the founder of modern general Semiotics, a sign is a genuine triadic relation between 'a First', the *primary sign* or 'the sign vehicle' (corresponding to the sound, or the signifier in speech), and 'a Second', its *Object* (i.e., a thing, a process, a concept or a set of concepts - that the sign refers to), 'determining a Third', its *Interpretant* (which mediates the reference of the primary sign to the object, i.e., the *interpretant* is the very meaning) (Peirce,1965).

In semiotic terms, the interpreter establishes a relation between an external object and his own need. The external object appears to him/her as meaningful, as sign. The concept of function arises as the quality of the perceived form. That is, a form is functional for the interpreter when he/she conceives it as fundamental in the process which leads to the satisfaction of his/her need.

All species have the capacity to perceive certain forms as functional. But all organisms do not perceive as functional the same forms. For instance, a rabbit appears to the fox as a form of food, but not so to a bird. In other words, the codes or systems of semiotic interpretation are subject to biological and physical constraints, and in the case of humans, these are aspects of human culture (i.e. human speech is limited by human vocal and aural capacities; each human language is peculiar to a specific historical culture) (for an extended discussion see Griffin 1992).

2. Function, Instrument and Causation.

Time: number (*arithmos*) of changes with respect to before and after.
Aristotle, *Physics IV*, 11, 220^a25.

If we look around us we perceive a number of objects that we automatically classify according to their function. A stone can be used to be thrown at wild animals, it can also be

used to block the entry to a cave, and later it can be used to build a kind of refuge. But, before we decide that we can use a stone for all these things, we need to have been attacked by wild animals, we need to have noticed that blocking the entry to the cave keeps wild animals out, etc. In other words, once the need has been established, the organism seeks to satisfy it by some means which appears fundamental for the fulfillment of the need. That fundamental form is what we know as an instrument.

If instruments are classified according to their function, they are also connected to a certain frame of interaction, a process which Langacker calls 'cognitive entrenchment' (Langacker,1988). A stone used as a projectile must have a certain size, shape, etc. If it is too big, we would not be able to lift it and throw it. Furthermore, the function of an instrument is going to determine its shape or form. But instruments may also have more than one function, some functions being more conventional than others. The most innovative functions arise in moments of special need and correspond to specific instruments. These innovative functions are related to a greater creative and cognitive capacity in certain organisms.

Causation is closely related to the process of cognitive entrenchment, which takes place through repetition, where "a structure comes to be manipulable" and "achieves the status of a unit" (Langacker,1988:127-161). Thus, our understanding of an object/instrument is determined by frames of reference which relate the entity in question with its use, purpose or utility, and which is structured in dynamic terms. A stone can be thrown, can block entries, can be used to build refuges, etc. In linguistic terms, this means that the notion of causation is carried out by an agent/instrument, in close relation with the verb in a given utterance. Frequently, the idea of cause is identified with that of the agent/instrument itself, as linguistic evidence shows. In an utterance such as 'The stone killed the animal', the speaker will identify the stone = instrument as the agent/cause of the animal dying.

The notion of causation is perhaps the most basic and complex characteristic that we possess in our conceptual system. It gives structure and coherence to all our experience in the spatial and temporal reality where we exist. Studies carried out at Brown University have shown how young children relate the notion of cause to that of starting point and origin. This implies that "cause" appears in relation to space and time from an early age. These authors explore linguistic evidences such as the use of the preposition 'from' in English to refer to agents and/or causes, a common use in Old English and Germanic. It appears as if the notion of source, origin, etc., codified as ablative case in language, serves as the basis to explain the idea of cause (Friedman,1990:87-99). The idea of process involved in the notion of

causation – I prefer to use this term rather than causality because it emphasizes its sense of transformation – is the basis of the cognitive structures by which we explain the universe.

Research in what is known in cognitive linguistics as “force dynamics”, show how the construction of our mental world can take the form of entities interacting with respect to force-spans across more semantic fields than the mere causative (Talmy,1988:49). In the psychological domain, the metaphor of force dynamics “physicalizes” the psychological and social realms (Ibid.93). According to this theory, the concept of time, although perceived differently in language, appears to originate in object mechanics.

Object mechanics seems to vertebrae mythical explanations of time, which were the first attempt to order events and bring ontological questions closer to humanity. Myths, that is, fictionalized accounts of philosophical issues, provided the first explanation to creation and established a connection with causation. In the history of humanity, myth can be viewed as a child-like phase, in which man explains external change in terms of his own needs (“a cloud moves because the sun is in my eyes”). In this sense, myths represent human concepts in a more experiential way than later rationalist positions.

Zoroastrianism, for instance, an Persian religion founded by Zoroaster or Zarathustra (628-551BC) who was supposed to have instructed Pythagoras in Babylon, presented the rudiments of monotheism and dualism which later influenced the development of Judaism and later of the Christian and Muslim religions. These beliefs hold a strong parallelism with those held by the Egyptians, Sumerians, Chaldeans and Babylonians, and consist of two principles, the Good or Wise Spirit and the Bad or Destructive Spirit, separated by a void, chaos (in Greek cosmology) or a watery substance⁴. The world was created as a battlefield and the Bad Spirit (Ahriman) established his supremacy, coinciding with man’s life on earth⁵. The ethical elements introduced in this account are in close relation to the idea of a general judgement, so

⁴ The relationship between water, chaos and the unconscious is explored in another section.

⁵ Mircea Eliade (1949) traces a parallel with the feast of “*akita*”, replica of the combat between Marduk and Tiamat recorded in the Sumerian epic poem *Enuma Elish* (Hooke,1938 cited by Eliade,1949:57-61), so that Zoroastrianism must have evolved from these ancient (4,000BC) traditions of what is now Modern Iraq. New Year was celebrated during seven days in the month of nisan (April) when the king was confirmed in his throne for another year. In the fourth day priests recited the *Enuma Elish*, which explains how the world’s creation started with the creation of the gods from a divine watery substance, “Cuando lo dulce y los amargo se mezclaron... el viento no enturbiaba el agua, los dioses no tenían nombre, ni origen, ni futuro” (Otto,1923:29-30 cited in Armstrong, 1993:33-37). The god Apsu (fresh water), his wife Tiamat (salt water) and Mummu or void, emerged originally. Other gods emerged of this chaotic substance. Lahmu and Lahamn (clay were water and earth are still mixed). Ansher and Kishar (horizon between heaven and sea), Anu (sea) and finally Ea (earth). The youngest gods fought against their parents. Ea’s son Marduk, identified with the sun, was able to kill Tiamat after a long combat, and created a new world from her body cutting it in two: heavens and the earth of humans. He then built a temple, image of his celestial abode, the great ziggurat in Babel, the capital of Babylon (cited in Issaia6,5), considered the center of the world, and sacred city. Humanity originated from the dead body of Kingu,

that human life becomes a probation for weal or woe in an everlasting future, an experiential account with foundations in object mechanics and force dynamics.

3. Instrumentality and Human Evolution.

Une difficulté est une lumière. Une difficulté insurmontable est un soleil.
Paul Valéry⁶

Paleo-anthropologists coincide in concluding that the intentional transformation of stone to convert it into a tool, an instrument, is a common characteristic of the species of Hominid known as Homo – Homo Habilis, Homo Ergaster, Homo Erectus, Homo Heidelbergensis, Homo Neanderthaliensis (sapiens) – (Arsuaga & Martinez,1998:158) of which we, the Homo Sapiens Sapiens are the only surviving type.

The first Homo originated some 2,5 million years ago, while the first Homo Sapiens Sapiens only 35.000 years ago. The huge gap between dates indicates that the transformations taking place in the anatomy of the species of Homo, and the new cognitive connections in its brain, were the result of a very slow process of adaptation to its environment. For example, the change to a biped position conditioned the use of the arms and hands as motor extremities, and promoted the use of hands as instruments for catching, and holding other objects and food. The species Homo begins to use its hands to put food in its mouth, and so some of the physical features such as prominent teeth, begin to change as they are not used any more. All these anatomical changes are inter-related, and the new skills and abilities are a symptom of other cognitive transformations (Ibid. 162-173 & 196)⁷

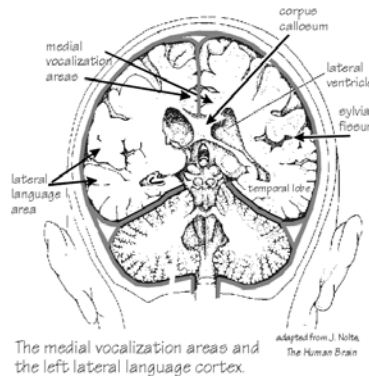
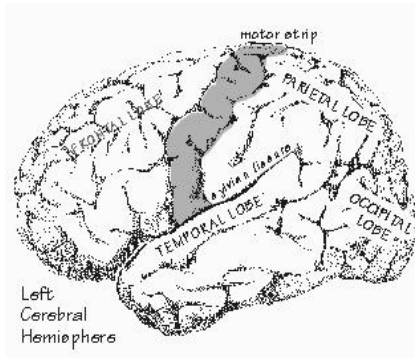
The process of transformation of a stone into a tool requires advanced cognitive processes which are characteristic only of the human species. It requires the capacity to order in sequence and in a hierarchical way all the steps of the process of transformation; 'I am doing this so that will happen'. It requires a high mnemonic ability, both short and long term, and the possibility of having access to it when necessary. The first Homo Sapiens to have

Tiamat's stupid husband, created by Tiamat herself. With Kungu's blood and some earth, Marduk created the first mortal man.

⁶ The quote is from Derrida's discussion of Valery in "Qual Quelle:Valery's Sources" in *Margins of Philosophy*1982:273-306.

⁷ The relation between thought, language and the brain, the different states of consciousness, perception, the storing of information in the brain, and the retrieval of this information are all related to the question of time in some way. Evolution has favored a perceptual model, based in the use of instruments, with three dimensions of space (for manipulation) and one of time (for memory storage) because survival requires that predictions are made and actions planned to achieve favorable consequences. But the information embodied in perception does not simply depict the physical world. It reflects the interaction of that world with the brain and sense organs, determined not only by the auditory system but also by visual information, since the so-called "naming-sites" are interrelated through perception.

realized that a stone can be used to kill animals needs to have remembered that once he saw an animal being killed accidentally when a stone fell of a cliff, for example (Arsuaga,1999:49-56). In this cognitive process, the instrument/cause becomes a symbol in the category of objects which the Homo Sapiens perceives in its environment, a symbol which (s)he will later classify for creative purposes⁸.



4. Time, Life and Death. A Non-Functional View of Evolution

La consciencia de la mortalidad está vinculada de modo similar a la libertad, que distingue al hombre del animal: el conocimiento y el miedo a la muerte es una de la primeras cosas adquiridas por el hombre a medida que se aleja de la condición de animal
Rousseau, *Segundo discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad de los hombres*. Quoted in De Man, 1979:166

In the previous subsections, we have analyzed the relationship between time and causation, functionality and instrumentality. We have argued that the information embodied in perception does not simply depict the physical world, but that it reflects the interaction of that world with the brain and sense organs.

In the last decades of the 20th-century, more and more people, in very different areas of research, have moved away from functional analysis. Biologists such as Claus Emmeche and Jesper Hoffmeyer (*Semiotica*,84 (1/2):1-42) see the 1940s neo-Darwinian belief in

⁸ The part of the brain known as cerebrum or gray matter has suffered many changes in the course of human evolution, becoming involved with the more complex functions of the brain. Its two hemispheres have important functional distinctions. In most people the areas that control speech are located in the left hemisphere, while areas that govern spatial perceptions reside in the right hemisphere. Visual perception is located in both hemispheres of the brain. Tactile perception depends on the side of the body we use and corresponds to that hemisphere. However, there is evidence that after learning/encoding a number of motor responses, there is transfer of information through the corpus callosum, even if it has been surgically severed (Humphreys & Riddock 1987, Brown 1983 cited in Crick,1994:205& 197-215). Although much has been learnt about how the brain works, using techniques such as Magnetic Resonance Imaging (MRI), Positron emission tomography or PET scanning (for a detailed description of these mechanisms see Crick, 1994:131-147), there is still a huge area of the brain, known as association cortex, which is apparently involved in higher mental activities of non-specific function. This is the area that controls human learning, memory, and other cognitive processes such as: concentration on one task, planification, long and short term memory control, decision making and problem solving, etc., (Arsuaga & Martinez,1998:161-176).

functionality (i.e., success in reproduction as the key to the creation of form) as a modern version of a *substance*-preference dating back to antiquity (Derrida has made a very similar claim in a completely different area of thought). They explain that it requires the conception of form as something to be assembled through a series of evolutionary steps, 'atoms of change', so that form is seen as a phenomenon of more or less (and the gradual improvement of function and so of success), not as a question of the generation of qualitatively different patterns. Recent research proves categorically that evolution is a non-linear process and operates under rules of divergence (Arsuaga & Martinez, 1998:37) (Cohen & Steward, 1993 and 1994).

As we shall see in other sections (i.e. Section 11), we can say that the history of thought (in all areas of experience) in the first half of the 20th-century is the story of the search for an adequate language in which to formulate our ideas of the world, among them the concept of time. Technology has enabled us to work with abstract concepts which lack a parallel in the world of the senses. So that all theories have become merely verbal modes, representations, pictures of 'reality', approximations of their 'actual', 'real' nature, whatever that may be. Any formulation has been forced to acknowledge the central dialogical role of the perceiving mind.

In the 1960s, attempts to find the adequate common language focused on the new concept of information introduced by the communication engineer of Bell Laboratories, C. E. Shannon (for more information see Section 12). However, the confusion of information with substance implied in this theory automatically came to reinforce its functional basis.

Emmeche and Hoffmeyer argue that any theory which tries to describe the dynamics of living systems from the perspective of communication or exchange of signs (i.e. Semiotics) would have to rely on a concept of information as a subjective category, since information means "*a difference that makes a difference* to somebody". According to this definition, information is inseparable from a subject to whom this information makes sense. Thus, living systems are real interpretants of information for they respond to *selected* differences in their surroundings.

A scientific law is always an analogy⁹ (Gr. *analogia*, 'relation', from *ana*, 'up' + *logos*, 'thought', meaning 'similarity', or 'accordance'), that is, a relation between two descriptions of objects which allows inferences to be made about one on the basis of the other or one to be understood in terms of the other, or system of analogies (allegory), which asserts that the

relations between things are similar to the relations between numbers or between the terms of discourse. This relationship does not presuppose a commitment to the ontological claim that there are general structures underlying reality, for analogy can be considered a projection of a conceptual order (coding is a ubiquitous phenomenon of communication; one is never faced with meaningful messages in 'pure' form, they are always coded in some specific way) into the natural phenomena under study.

Emmeche and Hoffmeyer's definition of life follows a parallel path to the new theories of metaphor and Derridean poststructuralism, bridging the gaps between them¹⁰ For "life is basically a difference in the sense of 'distinction from sameness', a kind of deferment of the immediate uniform presence, the sameness of which implies the entropic flow towards death as non-discriminate being in itself. Living being arises as a distinction in being between permanent non-informational being, that is, death, and a temporary postponed death, i.e. a difference, or drive, in matter, that makes a difference between dead and living matter, that is, life." (Semiotica,84 (1/2):1-42)¹¹

5. Thinking: Function or Fiction.

It is common to distinguish between perception and cognition as though the former is limited to the phenomenology of the moment and the latter a repository of abstract knowledge. This sharp distinction is misleading. The world we experience ourselves as inhabiting is not limited to what is momentarily given by our senses. It is shaped also by what we have recently perceived, by expectations, knowledge and memory, to provide an adequate arena in which to plan and act. The vaguely bounded bubble of space we inhabit extends not only from our faces forward but also backwards, behind us.
(Treisman,1999: 220)

The use of words in thinking, which has been known as silent speech, encouraged the belief that to think was to string together linguistic elements sub-vocally. In the 1930s linguistics and psychologists such as E. Jakobson and L W. Max discovered that thinking is commonly accompanied by electrical activity in the muscles of the thinker's organs of articulation. The Swiss psychologist J. Piaget concluded that the activities that serve as elements of thinking are internalized motor responses, subjected to partial inhibition. B. F. Skinner also affirmed that thought was simply behavior.

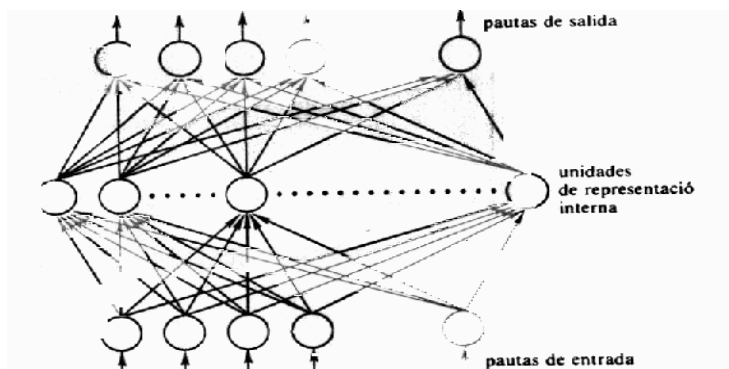
⁹ Derrida refers to the relationship analogy-metaphor in "The Ellipsis of the Sun" in "White Mythology", *Margins...*1982:242-3. He also refers to the influence of metaphor in the life sciences in "La métaphysique relève de la métaphore" (Ibid.261-2)

¹⁰ Derrida grounds metaphor on another metaphor, that is on language, while the Cognitive Theories of Metaphor are based on physical experience. "Like mimesis, metaphor comes back to physics, to its truth and its presence" ("The Ellipsis of the Sun" in "White Mythology", *Margins of Philosophy*,1982:244)

¹¹ See Degler (1997) *The Decline and Revival of Darwinism in American Social Thought*.

These assumptions meant that thinking was identified as a conscious experience, a process originated in the perception of events -inputs or stimuli- which generated functional responses -outputs, bodily movements, speech, etc. The reasons psychologists gave for the initiation of the process were related to the idea of a stimulus being frequently accompanied by some form of biological gratification. In other words, thinking was considered a source of satisfaction, and all behavior could be explained in functional terms.

Naturally, these theories failed to explain why there are times when a source of discomfort impels the search for a solution through re-organization of belief systems. For instance, when something appears as an insufficient explanation, or too complex, or ambiguous, or uncertain, we automatically select other possibilities.



Nowadays, some neo-rationalist theories (mainly those of Nobel Prize Herbert Simon (1983) and Allen Newell (1990) who work at the Carnegie Institute of Technology) see the components of thinking as unique central processes, governed by principles and structures that are peculiar to them; words, images or other symbols representing stimulus situations; rather, like operations, a succession of steps, a sequence rigorously controlled transformations, much like in a computer. For them, neurons or symbols are simply patterns¹². Several neuronal networks have been developed as models for artificial intelligence¹³. The crucial question is: Can meaning be located in a (program) text, and hence be deduced by interpreting this text?

¹² There are two basic models in artificial intelligence research. The first, top-down, approach, adopted initially, sought to develop software that could capture the core cognitive functions that define human intelligence, and thereafter to upload them into single central processor that stands in for the human brain. The other, the new bottom-up, approach seeks to create machines that learn. These neural nets allow many processors to interact in order to develop a collective response to random phenomena. Over time, these parallel distributed processing machines establish pathways and what they are called *fuzzy* rules for connections in exactly the same way, it is argued, as organic, human brains do. Neural nets select the best from many options, so that the rules the system learns 'emerge' from its functioning. The success enjoyed by these nets has generated new approaches that use the metaphor of the loom, see Jastrow (1985) to the philosophy of the mind, generally called 'connectionist' theories.

¹³ Several kinds of networks have been designed in order to simulate the way our brain works using mathematical algorithms (see Crick 1994, 217-246). The network called NET-talk, developed by Terry Sejnowski and Charles Rosenberg in 1987 was designed to produce spoken English from a text written in English

The problem of locating meaning in a text is a crucial issue for software engineers because the engineering perspective is strongly tied to the idea of writing a complete, consistent, and unambiguous specification of a system such that this document could be handed over to other persons and they would know exactly what to do. This would imply that meaning can be located in the respective text. However, more and more empirical studies and laboratory observations of the programming process reveal that the meaning created in the communicative processes cannot be captured by documents, for software (instruction sequences or input) is not a static attribute. It embodies a variety of claims and assumptions about the context and the nature of the problems to be solved by installation of the system at the workplace, problems which are not only a matter of the individual human being and the text. There is a combination of acting and communicating in a social setting, that influences the situation.

Meanings involve rules, or conventions, and whether my particular associations lead me to the right meanings depends on their conformity with such rules. Besides, an important way in which humans establish a sense of context is through embodied experience. We know the appropriate contexts because we move and act in the world. Computers cannot think because they lack bodies. Meanings, unlike brains, are not just in the head.

6. A Model of Cognition argued on a Semantic Basis.

Language, in its literal capacity, is a stiff and conventional medium, un-adapted to the expression of genuinely new ideas, which usually have to break in upon the mind through some great and bewildering metaphor.
Susanne Langer *Philosophy in a New Key*

When people have begun to reflect on language, its relation to thinking becomes a central concern. Does language denote things or thoughts? This is the central point. Are human psychological schemata the same for all human beings?

On this topic, one can see that neo-rationalist theories choose the second solution: words denote thoughts, which are the same for all human beings; and this fact guarantees the possibility of communicating, and even of reaching a full translation from one language to another. This solution is strongly rooted in Western philosophy, particularly Aristotle's. Signs, which are different in every language, are symbols of thoughts; thoughts, which represent

(Crick,1994:236). For a multiple number of entering units we get just one existing unit which functions as attractor. There are experiments, however, that suggest that there are certain networks with what Crick calls "emergent properties", that is the output is completely unexpected (see Crick,1994: 227 and Crick & Mitchinson, 1983). See also Schwartz 1990, Bechtel 1991, Churchland 1992.

things, are the same for every person, so that the nature of meaning is an objective reality quite independent of the human person.

The alternative point of view started with Stoicism, and was developed by Nominalism (Ockham, Leibniz, Hobbes, etc.) They claimed that language is a bridge between thought and world. As a consequence, one cannot have meaningful thought without symbols and thought can be put inside a dimension preceding the semantic relation which directly joins language and the world. Wittgenstein's proposal was also for an intimate connection between thought and language, not a unilateral dependence of language on thought (see Section 9). A proposition or any other logical structure cannot be wholly separated from the language structures said to express it. This assumption opened the way to a recognition of the possibility that different language structures might in part favor or determine different ways of understanding and thinking about the world; thus the notorious difficulties of translation.

Psycholinguistic approaches have concluded that description of a linguistic structure and its function in speech might provide insight into man's perceptive and cognitive faculties. Recent studies emphasize the importance of metaphor as a cognitive tool and not merely a rhetoric device, for "the essence of metaphor is understanding and experiencing one kind of thing in terms of another" (Lakoff & Johnson, 1980:5)¹⁴. The use of metaphor helps us conceptualize those notions which are not clearly represented in our experience. (Ibid. 85), This is the case of strong deep emotions such as love, fear, anger, etc., and abstract concepts such as time. These concepts are difficult to represent unless by means of physical, sensible experience. For MacCormac "metaphors change both the ordinary language we use and the ways in which we perceive and understand the world" (MacCormac, 1988: 2-3). Etymologically, metaphor (the Greek *metafora*, 'carry over') means 'transfer', 'convey', the transference of an often figurative expression from one area to another, and analogy (Gr. *analogia*, 'relation', from *ana*, 'up' + *logos*, 'thought') means 'similarity', or 'accordance'.

The model proposed by Johnson and Lakoff relies on experientialism placing the human act of cognition in the center. It presents cognition as vitally dependent on metaphor, which they define as a mapping of conceptual structures from one domain onto another--a result of particular relevance to literature. Lakoff (1987) argues that experience is made

¹⁴ The assertion that figure is conceptual is ancient. It has been traced back to Demetrius's *On Style*, Longinus's *On the Sublime*, and even Aristotle (see Derrida's description of Aristotle's classification of metaphors in "The Ellipsis of the Sun" in "White Mythology" in *Margins of Philosophy* 1982:241-2). Kenneth Burke (1966) differs with Aristotle not in seeing figure as conceptual, but rather in seeing it as basic to everyday thought, and irreducible in its mechanisms to special combinations of literal thought (metaphor, metonymy, synecdoche, and irony). Several literary critics, after Burke, have proposed that the everyday mind is irreducibly imaginative. Nietzsche, for

possible and structured by pre-conceptual structures-- "directly meaningful concepts" roughly the same for all human beings that thus provide "certain fixed points in the objective evaluation of situations". He divides them into basic-level structures and image-schema structures, and acknowledges there may be other kinds. Basic-level structures arise "as a result of our capacities for gestalt perception, mental imagery, and motor movement" and manifest as basic-level categories such as hunger, pain, water, etc. (Ibid. 302). Image schemas are spatial mappings such as source-path-goal, center-periphery, and container. It is out of these basic cognitive tools that more complex cognitive models of reality are constructed. The literal provides the building blocks of thought. "Cognitive models derive their fundamental meaningfulness directly from their ability to match up with pre-conceptual structure. Since the matching is internal--from one concept or cognitive process to another--we do not run into the later Wittgenstein's problem of matching word to thing (Ibid. 303).

The literal, however, cannot capture the order of all domains. "In domains where there is no clearly discernible pre-conceptual structure to our experience, we import such structure via metaphor. Metaphor provides us with a means of comprehending domains of experience that do not have a pre-conceptual structure of their own". Pre-conceptual structures are thus mapped from source domains onto target domains.

7. The Understanding of Experience/The Experience of Understanding.

We hear and apprehend only what we already half know.
Henry David Thoreau

As we have seen, linguists have realized that the examination of the lexical structure of languages throws some light on the relations among various aspects of man's conceptualization and perception of the world.




Lakoff and Johnson (1980) have found, on the basis of linguistic evidence, that most of our ordinary conceptual system is metaphorical in nature, a fact that allows us to understand one domain of experience in terms of another. This suggests that understanding takes place in terms of entire domains of experience and not in terms of isolated concepts.

One of the most promising and puzzling discoveries about the organization of nervous systems is that many structures abide by a principle of topographic mapping, whereby neighborhood relations of cells at one periphery are preserved in the arrangement of cells at other locations in the projection system. In terms of language this means that patterns that are

instance, (see, Johnson, 1981) held that all language is metaphorical, but it is in the last twenty years that a systematic empirical research on the cognitive mechanisms of figural thought as been carried out.

inherently meaningful could be present in other concepts, such as abstract concepts, so that (against Popper & Eccles (1985), who follow a dualist philosophical approach) even the most refined parts of our conceptual apparatus for attributing meaning could be embodied.

Our human physical nature conditions our experience of the world. We all have bodies asymmetric top to bottom and we all experience the gravity vector. We all have retinas that are structured neuro-biologically in similar ways and we all experience the visible spectrum of light. We all have bodies that are right-left symmetric and we all experience moments of physical equilibrium. We all have bodies that bleed when their skin is punctured and we all have a great deal of early experience with objects going into or out of the body. And so on. For example, our concept of balance in a line of poetry is a metaphoric projection from our supposedly low-level embodied knowledge of balance and force-dynamics (see Johnson 1987, Johnson & Morton 1991, Turner 1991).

The barrier of our skins makes us experience the world as outside us, as if we were containers with a bounding surface and an in-out orientation , an orientation which is reflected in our language container metaphors (i.e. The ship is coming into view. I have it in sight. It is out of sight now) (Lakoff and Johnson, 1980:29-30) and which we impose in our natural environment. Our conceptual system is organized on an experiential basis and by means of metaphors. In this way, ideas (or meanings) are objects, linguistic expressions are containers , and communication is sending . Following Lakoff and Johnson, events and actions are conceptualized metaphorically as objects, activities as substances, and states as containers (i.e. He is out of the race. He's immersed in washing the windows. I put a lot of energy into washing the windows.) (Ibid. 31).

But it is not only our body (perceptual and motor apparatus, mental capacities, emotional makeup, etc.) and its interactions with our physical environment (moving, manipulating objects, eating, etc). We have other types of interactions with other people within our culture (shared social, political, economic, religious backgrounds) and outside it.

What Lakoff and Johnson propose is that the concepts that occur in metaphorical definitions are those that correspond to natural kinds of experience. By natural kinds of experience they mean the above mentioned, products of human nature and not only inherent but *interactional*¹⁵ capacities (Ibid. 119). "We conceptualize in terms of a multidimensional gestalt of properties where the dimensions are perceptual, motor activity, purposive,

¹⁵ The notion of interactional property owes much to Vico and Wittgenstein. This aspect shall be discussed further in other sections.

functional, etc." (Ibid. 121). Therefore, the definition of a concept is not fixed or rigidly defined, but open-ended.

Mark Turner (1994) explains that if we view meaning as an aspect of neural activity in a brain that is structured in accord with the body it serves, certain capacities for attributing meaning are virtually indispensable and not open to choice. For example, it seems to be a very fit part of brain activity to:

attribute a vertical up-down gradient to the environment;
distinguish between the interior and the exterior of one's body, with the skin as boundary;
partition the world into objects and actions;
understand certain objects as agents;
attribute purposes to agents.

An obvious conclusion of this assertion is that truth is relative to the human understanding of it (Lakoff & Johnson, 1980:165). An understanding emerging from our *interactional* experience, which depends on a number of variables, participants in the event, parts, stages, causation, purpose. (Ibid. 167; emphasis added), that is, on how we understand situations. (Ibid. 171) "Human capacities for attributing meaning show regularities that keep them from being radically private or arbitrary not because they are grounded in objective meaning but because the human brain develops under what we might call necessary biology and necessary experience." (Turner, 1994: 34)

The assumption that "human concepts do not correspond to inherent properties of things but only to *interactional* properties" (Lakoff & Johnson, 1980:181) that vary from culture to culture provides the basis for this doctoral dissertation. Time is a concept and needs to be understood in experiential terms.

8. "The flight of the mind". Temporal and Spatial Mappings.

Space and light are essential images in the description of morality. What is needful is inner space, in which other things can lodge and move and be considered; we withdraw ourselves and let other things be. Any artist or thinker will appreciate this picture of inner space; not Wittgenstein's 'logical space', but a private and personal space-time. We might think here of spatio-temporal rhythm; a good person might be recognized by his rhythm. An obsessed egoist, almost everyone sometimes, destroys the space and air round about him and is uncomfortable to be with. We have a sense of the 'space' of others. An unselfish person enlarges the space and the world, we are calmed and composed by his presence. Sages in deep meditation are said sometimes to become invisible because of the absence of that cloud of anxious selfish obsession which surrounds most of us.

Iris Murdoch, *Metaphysics as a Guide to Morals*

As we have seen, recent developments in cognitive linguistics include metaphor as the main mechanism through which we comprehend abstract concepts and perform abstract reasoning.

In terms of structure, metaphors are mappings (set of ontological correspondences between entities in a source domain and entities in a target domain) across conceptual domains, and these mappings are asymmetric and partial. They obey what Lakoff terms "the Invariance Principle", that is when the image-schema structure of the source domain is projected onto the target domain in a way that is consistent with inherent target domain structure.

Naturally, mappings are not arbitrary, but grounded in the body and in everyday experience and knowledge below the level of consciousness. Lakoff distinguishes two types: conceptual mappings and image mappings. They are not, in themselves, algorithmic in nature¹⁶, explains Lakoff. However, this by no means rules out the possibility that such static correspondences might be used in language processing that involves sequential steps. Mappings are generally considered static correspondences in mathematics, computer science, and information processing psychology, commonly represented by algorithms¹⁷.

Lakoff thinks it is a mistake to consider metaphorical mappings represented as real-time, sequential algorithmic procedures, where the input to each metaphor is a literal meaning. He adds that these attempts will fail for simultaneous mapping cases such as the case of time¹⁸.

¹⁶ The brain's storage method is not one-dimensional, like the groove. Two- or three-dimensions are available, and so is redundancy and potential confusions, such as "recording over" previous material -- yet somehow retrieving the desired items amidst the mix. A Modern formulation tends to use terms such as "chaotic attractor" rather than resonance, helping to emphasize the way variant patterns are conformed to a standard (see Crick,1994:234).

¹⁷ The contemporary theory of metaphor is at odds with certain traditions in symbolic artificial intelligence and information processing psychology because those fields assume that thought is a matter of algorithmic symbol manipulation, of the sort done by a traditional computer program. This defining assumption puts it at odds with the contemporary theory of metaphor in two respects: First, the contemporary theory has an image-schematic basis: The invariance hypothesis applies both to image-metaphors and characterizes constraints on novel metaphor. Image-metaphors preserve image-schematic structure, mapping parts onto parts and wholes onto wholes, containers onto containers, paths onto paths, and so on. The generalization would be that all metaphors are invariant with respect to their cognitive topology, that is, each metaphorical mapping preserves image-schema structure. In other words abstract reasoning is a special case of imaged-based reasoning. Since symbol-manipulation systems cannot handle image-schemas, they cannot deal with image-metaphors. Second, those traditions must characterize metaphorical mapping as an algorithmic process, which typically takes literal meanings as input and gives a metaphorical reading as output. This is at odds with cases where there are multiple, overlapping metaphors in a single sentence, and which require the simultaneous activation of a number of metaphorical mappings.

¹⁸ W. Calvin, a theoretical neuro-physiologist at the University of Washington in Seattle, explains that human memory looks like a computer only superficially: an immediate memory, a sensory buffer (cells tend to fire for a short while, even after a sensory stimulus is over); a volatile short-term memory (RAM), sometimes called "working memory" ; and a process (called "consolidation" and requiring days to accomplish) by which some short-term memory items are made into more durable long-term memories (ROM or non-volatile memory), ones that can survive the disruptive events (concussions, coma, seizures) which would fog or erase short-term memories that hadn't been consolidated yet. But, unlike computers the brain's long-term memory doesn't fill up because, *unlike computers, it doesn't use pigeonholes*. Information is not stored in empty slots, as in a hard disk. It is stored redundantly in a number of places, overlapping it with all the previous memories, like in a hologram

Sed fugit interea, fugit irreparabile tempus. Meanwhile time is flying, flying never to return.
Virgil (70-19 B.C.) *Georgics*, I.

"The concept of causation is based on the prototype of direct manipulation, which emerges directly from our experience." (Lakoff & Johnson, 1980:75), a metaphor arising from a fundamental human experience, namely, birth, emergence of the event/object from the state/container (i.e. made a statue out of clay.) This position does not differ much from the functional approach discussed previously, but it provides a new emphasis on the coherence of cognitive concepts. "The various metaphorical structurings of a concept serve different purposes by highlighting different aspects of the concept. (...) complete consistency across metaphors is rare; coherence, on the other hand, is typical" (Ibid. 96).

Spatialization metaphors hold a dominant position in the conceptualization and verbalization of propositions. For this reason many scientists have suggested that there exists a close relationship between consciousness and vision (see Crick 1994). Words referring to time are drawn metaphorically from spatial words with great frequency: 'a long/short time', 'the near future', 'far ahead in time'. Spatial terms are also used to qualify other abstract concepts such as 'higher temperature', 'lower expectations'.

Lakoff (1987) explains that typical metaphors or mappings for ontological time are the following ones: Times are things. The passing of time is motion. Future times are in front of the observer; past times are behind the observer. One thing is moving, the other is stationary; the stationary entity is the deictic center.

This entails that since motion is continuous and one-dimensional, the passage of time is continuous and one-dimensional.

The concept of time is therefore structured a) as a moving object, moving towards us (i.e. time will come...) with the past lying behind and the future ahead, a front-back orientation, while we are standing still, and b) where we are moving in the direction of the future, and time remains still.

As Lakoff and Johnson (1980) explain, these are two sub-cases of the same concept of time. The metaphor is not consistent, but it is coherent with the idea that time is in relative motion with respect to us, going past us from front to back (i.e. time flies, time is a journey, etc). Lakoff (1987) gives a more detailed explanation of the *Time passing is motion metaphor*, with its two special cases:

(Calvin, 1996:50-65). Crick reaches a similar conclusion when he describes the way the neuronal network works (Crick, 1994:217-246).

Special case 1: The observer is fixed; times are entities moving with respect to the observer.

Time passing is motion of an object

Times are oriented with their fronts in their direction of motion. So that if time 2 follows time 1, then time 2 is in the future relative to time 1. The time passing for the observer is the present time. Time has a velocity relative to the observer.

Special case 1 accounts for both the linguistic form and the semantic entailments of expressions like: The time will come when...The time has long since gone when ... The time for action has arrived. That time is here. In the weeks following next Tuesday.... On the preceding day, ... I'm looking ahead to Christmas. Thanksgiving is coming up on us. Let's put all that behind us. I can't face the future. Time is flying by. The time has passed when ...

Thus, special case 1, explains Lakoff, characterizes the general principle behind the temporal use of words like come, go, here, follow, precede, ahead, behind, fly, pass, accounting not only for why they are used for both space and time, but why they mean what they mean.

Special case 2: Times are fixed locations; the observer is moving with respect to time. *Time passing is motion over a landscape*. This means that time has extension, and can be measured. An extended time, like a spatial area, may be conceived of as a bounded region.

Special case 2, , accounts for a different range of cases, expressions like: There's going to be trouble down the road. He stayed there for ten years. He stayed there a long time. His stay in Russia extended over many years. He passed the time happily. He arrived on time. We're coming up on Christmas. We're getting close to Christmas. He'll have his degree within two years. I'll be there in a minute.

Special case 2, argues Lakoff, maps location expressions like down the road, for location, long, over, come, close to, within, in, pass, onto corresponding temporal expressions with their corresponding meanings. Again, special case 2 states a general principle relating spatial terms and inference patterns to temporal terms and inference patterns.

The fact that time is understood metaphorically in terms of motion, entities, and locations accords with our biological knowledge. Lakoff's further research on the matter indicates that various aspects of event structure, including notions like states, changes, processes, actions, causes, purposes, and means, are characterized cognitively via metaphor in terms of space, motion, and force.

As a summary we can say that we typically conceptualize the non-physical in terms of physical¹⁹, that is, the grounding of structural metaphors is our physical experience. However, as we have pointed out, our cultural background also shapes our conceptual world. In this way, in Western culture, time is money (a resource, something valuable), that is, quantified and given value. The *Time is money* metaphor, is shown by expressions like: He's wasting time. I have to budget my time This will save you time. I've invested a lot of time in that .He doesn't use his time profitably...

9. Order out of Chaos in Linguistic Form.

Words, words, mere words, no matter from the heart.
William Shakespeare (1564-1616) *Troilus and Cressida*. V

We speak in linear order, that is in a relation to time and sequence, a fact reinforced by our writing system. Since time is conceptualized in terms of space, we also spatialize linguistic form; for instance, more and more form is iteration (i.e. He ran and ran and ran), closeness is strength of effect (i.e. Mary doesn't think he'll leave until tomorrow / Mary thinks he won't leave until tomorrow) (In the second sentence, where the negative is closer, the force of negation is stronger), and me-first orientation means that linguistic form is oriented to the prototypical speaker (i.e. we prefer to use up and down rather than down and up, good and bad, rather than bad and good, now and then rather than then and now) because those uses are more coherent with our perceptual system. "Systematic metaphorical correspondences – like time and space- is one of the ways in which the correspondences between form and meaning in a language are logical rather than arbitrary" (Lakoff & Johnson,1980:126-138).

One of the characteristics of what psychologists call Intrinsic or Autistic, Primary Process Thinking is the fact that this way of thinking takes place without any influences from the external stimuli. It is the kind of thinking generally termed unconscious, and occurs when we dream, have delusions or we are detached from the outside world. For Freud Primary Process Thinking gives way to Rational or Secondary Process Thinking in a way that seems curiously similar to the idea introduced by the Nobel Prize Prigogine in Dynamical Systems Theory, popularly known as "chaos theory", that entropy-rich systems are oceans of random

¹⁹ Blind people can appreciate space kinesthetically (in terms of position, motion, speed, force and weight) and can "translate" visual metaphors (James Joyce's perceptual schemas rely more on sound than on vision). Since the geometry of angles and space is tactile and kinesthetic as well as visual, the sentences "What is your perspective on this?" and "What's your angle on this?" are understandable in the vocabulary of bodily motion: instead of the way someone "sees" a subject, we speak of the angle from which someone "came at" or "approached" it, or, on the other hand, the way it "struck" them.

information and facilitate rather than impede self-organization²⁰. New discoveries in the physiology of the brain and research in neuroscience can also shed some light on the matter, for protolanguage does share many of the characteristics of Primary Process Thinking, and so does the language of very young children²².

²⁰ For a current explanation of the biology of dreams see Hobson (1994) and (1995), and Lavie (1997).

²¹ Caparrós's analysis has clear parallels with many of the "postmodern" descriptions of time, or rather, temporality. The notions of emergence from an undifferentiated void or chaos are part, as he himself recognizes, of the current paradigm (Caparrós, 1994:197).

²² Bickerton & Calvin (2000) explain how evidence from treating aphasics suggests that cortical space is shared. Calvin concludes that "the muscle groups used for the implementations of speech, throwing, and hammering may be different, but the segmented neural machinery of look-ahead-and-behind planning might be shared" (Bickerton & Calvin C.13) In evolutionary terms, changes in behavior may have been the cause for functional changes, and a structure might become useful for a very different function (Balwin effect). (Ibid.Ch.10). Proto-language could have been turned into a full language by a single exaltation followed by a series of Baldwin effects.

Works Cited.

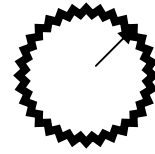
- Arsuaga Juan Luis y Martínez Ignacio (1998) *La especie elegida. La larga marcha de la evolución humana*. Círculo de lectores.
- Arsuaga, Juan Luis (1999) *El collar del Neandertal*. Círculo de lectores.
- Barlow, H. , Blakemore, C. & M. Weston-Smith (eds.)(1994) *Imagen y conocimiento. Cómo vemos el mundo y cómo lo interpretamos*. Barcelona: Crítica.
- Blakemore, Colin (1988) *The Mind Machine*. BBC Books.
- Betchtel, William & Adle Abrahamsen (1991) *Connectionism and The Mind: An Introduction to Parallel Processing in Networks*. Basil Blackwell.
- Bickerton; Derek & Calvin, William (2000) *Lingua ex Machina: Reconciling Darwin and Chomsky with the Human Brain*. Cambridge MIT Press.
- Burke, Kenneth (1966) *Language as Symbolic Action*. Berkeley: University of California Press.
- Caparrós, Nicolás (1994) *Tiempo, Temporalidad y Psicoanálisis*. Madrid: Quipú ediciones.
- Changeux, Jean-Pierre (1986) *El hombre neuronal*. Espasa Calpe.
- Churchland, Patricia (1986) *Neurophilosophy: Toward a Unified Science of the Mind-Brain*. Bradford Books. Cambridge (Massachusetts) MIT Press.
- Churchland, Patricia & Terrence Sejnowski (1992) *The Computational Brain: Models and Methods on the Frontier of Computational Neuroscience*. Bradford Books, MIT Press.
- Cohen, Jack & Ian Steward (1993) *The Origins of Order: Self-Organization and Selection in Evolution*. New York: Oxford University Press.
- (1994) *The Collapse of Chaos. Discovering Simplicity in a Complex World*. New York: Viking.
- Crick; Francis (1994) *The Astonishing Hypothesis: The Scientific Search for the Soul*. New York: Scribner. Spanish Trans. in Debate and Círculo de Lectores.
- De Sousa, Ronald (1987) *The Rationality of Emotion*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Eccles, John (1989) *Evolution of the Brain: Creation of the Self*. Routledge.
- Ellmann, Jeffrey (1990) "Finding Structure in Time". *Cognitive Science* 14. 179-211.
- Emmeche, Claus & Hoffmeyer, Jesper (1991) "The Role of Metaphor in Evolution and Science." In *Semiotica* 84. 172: 1-42.
- Fichte, J. (1997) *Sobre la capacidad lingüística y el origen de la lengua*. Madrid: Tecnos.
- Fletcher, Angus (1964), *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*. Ithaca. Cornell U.Press.
- Foucault, Michel (1972) *The Archaeology of Knowledge and The Discourse on Language (L'Archaeologie du Savoir, 1969 and L'Ordre du discours, 1971. La arqueología del saber*. Trad. A. Garzón del Camino. México: Siglo Veintiuno, 1999.
- (1973) *The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences*. New York: Vintage.
- Friedman, William (1990) *About Time: inventing the fourth dimension*. MIT Press. M
- Gardner, Howard (1982) *Developmental Psychology*. Boston: Little, Brown 2nded.
- Gibb, Raymond (1994) *The Poetics of the Mind. Figurative Thought, Language and Understanding*. Cambridge: C.U.P.
- Griffin, Donald (1992) *Animal Minds*. University of Chicago Press.
- Hobson, Allan (1994) *The Chemistry of Conscious States: How the Brain Changes Its Mind*. Boston: Little Brown.
- (1994) *Sleep*. New York: Scientific American Library.
- Humphrey, Nicholas (1992) *A History of the Mind: Evolution and the Birth of Consciousness*. Simon & Schuster.

- Jacobson, Roman (1960), "Closing statement: Linguistics and Poetics" in D.Lodge(ed.) *Modern Criticism and Theory*. London. Longman 1988.
- (1987) *The Mind's New Science: A History of the Cognitive Revolution*. N.Y.: Basic Books. 2nded.
- Jastrow, Robert (1985) *The enchanted loom. El telar mágico*. Barcelona: Salvat.
- Johnson, Mark (1987) *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*. Chicago: Chicago University Press.
- Johnson, Mark & Morton, John (1991) *Biology and Cognitive Development: The Case of Face Recognition*. Blackwell.
- Kosslyn, Stephen M. (1983) *Ghosts in the Mind's Machine*. Norton.
- (1994) *Image and Brain: The Resolution of the Imagery Debate*. Cambridge (Massachusetts), MIT Press.
- Kosslyn, Stephen M. & Olivier Koenig (1992) *Wet Mind: The New Cognitive Neuroscience*. New York: Free Press.
- Lakoff, George & Johnson Mark (1980) *Metaphors We Live By*. Chicago: U. of Chicago Press.
- Lakoff, George & Turner, Mark (1989) *More Than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago & London: University of Chicago Press.
- Lakoff, George (1990) "The Invariance Hypothesis: is abstract reason based on image-schemas?" *Cognitive Linguistics*, 1-1. Pp. 39-75
- (1987) *Women, Fire, and Dangerous Things. What Categories Reveal About the Mind*. Chicago: University of Chicago Press.
- (1996) "The internal structure of the self" in Fauconnier & Sweetser, E. (eds.) *Spaces, Worlds and Grammar*. Chicago University Press.
- Langacker, Ronald W. (1987) *Foundations of Cognitive Grammar: Theoretical Prerequisites*. Vol-1. Stanford University Press.
- (1991) *Foundations of Cognitive Grammar: Descriptive Application*. Vol.2. Stanford University Press.
- (1988) "A Usage-Based Model". In Brygida Rudzka-Ostyn (ed.) *Topics in Cognitive Linguistics*. Pp. 127-161. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins. Current Issues in Linguistic Theory 50.
- Lavie, Peretz (1997) *El fascinante mundo del sueño*. Barcelona: Critica.
- Levitan, Irwin & Leonard Kaczmarek (1991) *The Neuron: Cell and Molecular Biology*. Oxford University Press.
- MacCormac, E. (1988) *A Cognitive Theory of Metaphor*. Cambridge: MIT Press.
- Morris, Christopher (ed.) (1992) *Academic Press Dictionary of Science and Technology*. San Diego: Academic Press.
- Newell, Allen (1990) *Unified Theories of Cognition*. Harvard University Press.
- Peirce, Charles (1987) *Obra lógico semiótica*. Madrid: Taurus.
- (1965) *Collected Papers*. Cambridge: Harvard University Press.
- Penrose, Roger (1989) *The Emperor's New Mind*. Oxford University Press. Spanish Trans. Mondadori, 1991.
- (1994) *Shadows of the Mind: A Search for the Missing Science of Consciousness*. New York, Oxford University Press.
- Peterson, M. L. Nadel, & M. Garrett (eds.) *Language and Space*. Cambridge, MA, MIT Press.
- Petitot, Jean (1983) "Théorie des catastrophes et structures sémio-narratives." *Actes Sémiotiques. Documents*. V. 47-48. Pp 5-37 Paris: Editions du CNRS.
- (1992) *Physique du sens*. Paris: Editions du CNRS.
- Piaget, Jean (1977) *The Essential Piaget*. N.Y.: Basic Books.
- Pinker, S. (1994) *The Language Instinct: The New Science of Language and Mind*. New York: Morrow.

- Popper, Karl & Eccles, John (1985) *The Self and Its Brain*. Springer-Verlag. Spanish Trans. Labor 1985.
- Sebeok, Thomas (ed.) *Style in Language*. pp. 350-377. New York: Willey.
- (1956) *Essais de linguistique générale*. Paris: Minuit. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Ariel, 1974, 1984.
- Sapir, Edward (1921) *Language. An Introduction to the Study of Speech*. New York: Harcourt, El Lenguaje. México: Fondo de Cultura Económica, 1954.
- Schank, Roger & Lebowitz, M. (1980) "Levels of understanding in computers and people", *Poetics*, 9, pp. 251-273.
- Schank, Roger & Rieger, C.J. (1974) "Inference and the Computer Understanding of Natural Language", *Artificial Intelligence*. 5.
- Schwartz, Eric (ed.) (1990) *Computational Neuroscience*. Bradford MIT Press.
- Scholes, Robert (1982) *Semiotics & Interpretation*. Yale University Press.
- Searle, John (1992) *The Rediscovery of the Mind*. Cambridge (Massachusetts) MIT Press.
- Simon, Herbert (1983) "Discovery, invention and development: human creative thinking", *Proceedings of the National Academy of Sciences, USA*, 80, pp.4.569-4.571.
- Sweetser, Eve Eliot (1990) *From Etymology to Pragmatics: The Mind-as-Body Metaphor in Semantic Structure and Semantic Change*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Talmy, Leonard (1988) "The relation of grammar to cognition", in B. Rudzka-Ostyn (ed.), *Topics in Cognitive Linguistics*, Amsterdam; John Benjamins, pp. 165-205.
- (1988) "Force Dynamics in Language and Cognition", *Cognitive Science*. 12, No. 1. Jan-Mar pp. 49-100.
- Turner, Mark (1987) *Death is the Mother of Beauty. Mind, Metaphor, Criticism*. Chicago: Chicago University Press.
- (1993) "An image-schematic constraint on metaphor", in R.A. Geiger & B. Rudzka-Ostyn (eds), *Conceptualizations and Mental Processing in Language*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter. Pp.291-306.
- (1991) *Reading Minds: The study of English in the Age of Cognitive Science*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- (1996) *The Literary Mind*. Oxford University Press.
- Treisman, Michael (1999) "The Perception of Time" in Butterfield, Jeremy (ed) (1999) *The Arguments of Time*. British Academy. Oxford University Press.

Images from: Calvin, William (1996) *The Cerebral Code*. MIT Press.

Perception, Memory, Time & Identity



Man is the measure of all things.
Protagoras

1. Our Internal Clock.
2. Time and Consciousness.
3. Reminiscences, Algorithms and Fractals.
4. Memory Models. Remembrance of the Times of Things Passed
5. Remembering if We Forget.
6. Representation. Mental Models of a Temporal World.
7. Identity. Our place in the Narrative of the World.
8. Time and the Unconscious.

As we have seen in the previous section, a view of the nature and ontogenesis of meaning as embodied blurs the distinction between culture and biology. The mapping of the body in the brain means that it is not possible to separate human culture from human bodies. Culture is patterns of activity in brains; brains are structured in accord with their bodies; therefore culture, which is activity in brains, is structured in accord with the bodies in which it resides. Conversely, brains are in various ways developed under cultural experience, such as experience of language. A certain amount of our actual neurobiology is inseparable from culture, and a great deal of the development of the brain as a system for attributing meaning depends upon early experience, so constant and universal that it must count as innate/genetic (Turner, 1991), also termed "epigenetic" (Wilson, 1999:185-6 and 284)^{23 24}.

If linguistic capacity is not autonomous from other capacities--such as our capacities for seeing, for hearing, for understanding force dynamics, for understanding spatial relations, and so on, it follows that we must abandon the split between the scientific study of mind and the rhetorical study of mind, and also the split between innate and acquired capacities. Instead, it

²³ Though conceptual systems do change through time, it seems that the event structure metaphor and the invariance principle are present candidates for a metaphorical universal, or at least, appear very widespread, so that conceptual systems are not purely contingent. It is true, however that Lakoff's assumptions should be grounded in evolutionary psychology in a more precise way. Historical consideration would also permit to map the source domain onto a proper domain, as there are domains that either did not exist in the ancestral environment (most forms of technology) or domains that were not available or significant to survival (microbiology, quantum physics, chemistry, etc.).

²⁴ "It is not easy to say something new. It is not enough for us to open our eyes, to pay attention, or to be aware, because entrenched conventions influence what we see, and such conventions have great staying power"(M. Foucault, 1969, *The Archeology of Knowledge*, 45)

has been suggested that we should consider the degree of “generative entrenchment”, that is, the more other features or capacities depend upon a particular capacity.

Bickerton and Calvin (2000) suggest that human evolution is marked precisely by the ability to switch cognitive frames, a view which provides an idea of the complexity of the inter-relations taking place in our brains²⁵. Words are the picture of reality you carry in your brain, derived basically from sensory impressions of various occasions of perceiving (seeing, tasting, touching, etc) something. These representations are stored in terms of several sensory modalities -- cross-modal representations which link with memory in such a way that any relevant remembered item can trigger it. Potentially the representation of a word has to be linked with representations of other words, so that longer utterances can be formed. For an entomologist such as Edward Wilson, metaphors are the building blocks of thought. They are a consequence of the expansive action of the brain through learning. They also reinforce the different memory areas (Wilson,1999:320)

Even when evidence of internal processes that keep track of time has been found (see Treisman,1999), time keeping is not the result of a single process, and as Treisman himself has pointed out : “the senses provide us not with a picture of the external world but with a model of it. They serve not to achieve verisimilitude -whatever that might be- but to facilitate our *interaction* with it” (Treisman,1999:222; emphasis added). The direct relation so often posited between primary qualities and corresponding features of the physical world may be too simple, he adds; “just as with secondary qualities, the brain may implement a neural coding scheme to extract temporal information from its encounters with the presumed single linear dimension of physical time” (Ibid.).

²⁵ Concepts are coded in circuits of about 100 neurons, each called a mini-column (Crick,1994:114-130). The last branch of the neurons (between 0.1mm and 1.000mm away) called “synapses” release a neurotransmitter when a brief electrical impulse is sent from the beginning of the axon near the cell body. The structure resembles a mega-piano, where the synaptic strengths that allow some pattern to resonate well and current sensory inputs to continue are what we call memories. The concept sites, explain Bickerton and Calvin (2000), could just be areas with the right long-term resonance. While there can be temporary spatio-temporal patterns which represent the sensory world.

Crick’s model for neuronal oscillation and processing also indicates that the pyramidal neurons would be involved in what he calls “great explosions” at the level of cortex 5. It is here where, according to Crick (1994) and Jackendoff (1987) the level of consciousness should be located (Crick,1994:314). However, the neural models developed up to the present moment are merely speculative, nothing more than a working hypothesis.

1. Our Internal Clock.

The ear and the eye respond to energies from the environment that impinge upon their receptive surfaces. The tongue and the nose sample molecules. To orient us in space, the vestibular system depends on properties the body possesses as a physical object (its response to gravity and inertia). It would seem that the time sense relies on properties of the brain itself as a physical system, the propensity of neurons or neural networks to produce oscillations that can be used as timing devices. Thus one function of the brain may be to act as the sense organ for time.

Treisman, "The Perception of Time", 1999:244

Many scientists have wondered if our impressions of the rate of time's flow are the surface manifestation of some deeper processes involving an internal clock. Among those conceptions tying time to the physical world, time has been defined as motions, as the succession of events, and as an absolute, universal framework. Mentalist definitions, on the other hand, refer to the perception of succession and simultaneity or the succession of ideas in consciousness. In those conceptions where perception is the foundation of temporal experience, time is rooted in the perception of moment-to-moment changes in our environment, which we learn to recognize as particular intervals -seconds, minutes.

Evidence of *circadian clocks* (from the Latin meaning "approximately a day"), internal processes that keep track of the time within the day cycle (measuring light and temperature), was found in Pavlov's and Skinner's pioneering work, in Hoagland (1933) and more recently in Treisman (1992 & 1999). By simulating the 24-hour cycle internally, organisms (flowers, bees, etc) are able to anticipate external cyclic changes, such as the availability of food, the presence of predators, or the coming of dawn. Circadian timing is also involved in the regulation of numerous behavioral and physiological rhythms. Sleep-wake cycles, feeding cycles, body temperature cycles, and a variety of hormonal and metabolic oscillations (Friedman,1990:10-11).

Treisman has obtained psychophysical evidence for a hypothesis about mechanisms underlying the timing of short intervals. His findings suggest that time-keeping does not depend on a single internal clock, but that it is based on multiple pace-makers, a distribution of temporal oscillators emitting frequencies of approximately 24.75 Hz. (Treisman,1999:241). These pacemakers differ from long-term circadian clocks that are temperature-compensated.

However, these circadian clocks are relatively independent of the environment, even when the organism is deprived of all possible external time cues, and most blind people respond to the same circadian rhythms as sighted people, presumably because social cycles convey sufficient time-of-day information (Friedman,1990:11).

The perception of duration can vary according to the structure of the stimulus and the sense involved (i.e. the ear is better able to detect that a stimulus has length and is not merely instantaneous, taking about two seconds). The duration of the stimulus is no longer directly perceived but must be judged with the aid of memory.

The ability to estimate duration has been found to vary with age. Children are less accurate because they are not familiar enough with estimates of duration.

Time distortion might be due to some physiological process related to body temperature, such as fever, or the influence of drugs (in these experiments subjects felt as if an internal clock was running too fast) which may affect the oscillator rates according to prevailing levels of the neurotransmitter dopamine (Ibid. 15).

However, as Friedman indicates time perception is malleable and there are a number of factors that reliably influence our impressions of duration. Among them are:

- Absorbing or cognitive demanding tasks which shorten the impression of time passing.
- A greater number of events, which lengthen impressions of a given duration.
- The fact that an interval seems longer if one knows in advance that it is to be judged.
- The fact that we experience an acceleration of the passage of time as we grow older.
- The fact that an interval of time seems exaggerated if we are frustrated with waiting, anticipating a pleasant experience, perceiving ourselves to be in danger, or carefully watching for some event to occur
- The fact that an interval seems longer if we remember more of its contents or if it was made up of more distinct segments. It seems shorter if we think of it in a simpler way (Friedman,1990: 20)

The ability to know our place in time is related to time perception and memory but it also combines the dynamism of an ever-changing present (which of course is central to perception and memory) with the unchanging relations between time markers (which is a characteristic of representations). In other words, temporal orientation may be defined as the ability to determine the current time and the relative times of other events with respect to some temporal framework, something which is shared with our sense of position in space (Ibid. 67).

It seems to be our nature to experience and remember time on different scales (in linear, cyclic or even fragmented streams) When we allow our thoughts to follow their own course, something so frequently explored in Modernism through the "stream of consciousness" technique, they drift free from the constraints of linear time, washing from beaches of the present to beaches of the distant past as in Virginia Woolf's *The Waves*.

2. Time and Consciousness.

Si dejamos de lado los sistemas cerrados, sometidos a leyes puramente matemáticas, aislables porque la duración no incide en ellos, si consideramos el conjunto de la realidad concreta o simplemente el mundo de la vida, y con más razón el de la conciencia, encontramos que hay más, y no menos en la posibilidad de cada uno de los estados sucesivos que en su realidad.

Bergson, *Pensamiento y movimiento*, 1934:109-112 in Altaya, 1994: 33

Mentalist definitions of time refer to the perception of succession and simultaneity or the succession of ideas in consciousness. This conception of time became widespread with the onset of psychology at the end of the 19th century, thanks mainly to the work of Henri Louis Bergson (1859-1941) and William James (1890).

Bergson, Nobel Prize in Literature in 1927, was the first to elaborate a process philosophy which rejected static values in favor of values of motion, change, and evolution. His first work, the doctoral dissertation entitled *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889) (*Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*) was an attempt to establish the notion of duration or lived time, as opposed to what he viewed as the conception of time based on space, measured by the clock, that is employed by science. Bergson explained that the perception of time passage has to do with the awareness that man has of his inner self and that duration has more to do with quality than quantity, a confusion he clears together with the idea of extension, succession and simultaneity (these concepts and their relation to music are also explored by Joyce).

In his next work, *Matière et mémoire* (1896) (*Matter and Memory*), Bergson explores the relation between mind and body, beginning from the prevailing doctrine of psychophysiological parallelism which held that for every psychological fact there is a corresponding physiological fact that strictly determines it, and later refuting the argument for determinism from observations and studies of all literature concerning aphasia. He concluded that memory and so mind or soul is independent of the body. From then until the outbreak of World War I, there was a veritable vogue of Bergsonism. William James was an enthusiastic reader of his works.

L' Evolution Créatrice (1907) (*Creative Evolution*) emphasizes the importance of duration in the theory of evolution, proposing his idea of an 'elan vital' (vital impulse). In his final chapter, "The Cinematographical Mechanism of Thought and the Mechanistic Illusion", presents a review of the whole history of philosophical thought with the aim of showing that it

everywhere failed to appreciate the nature and importance of becoming, falsifying thereby the nature of reality by the imposition of static and discrete concepts.

In his Introduction to *Metaphysics* (1903) he explains his method -different from the analytic, spatializing and conceptualizing method of science, which shows things as solid and discontinuous, and the method he proposes, based on intuition, a method that is global and immediate, and captures the essential reality of things because it captures its duration and its perpetual flux.

Duration is a dynamic process, qualitative multiplicity, explains Bergson in *Les données immédiates*. "Time is succession, so duration is essential and absolute for our conscience because it coincides with a certain degree of impatience which is determined" (Bergson, 1934:166-167, my translation). This conception of duration differs from the physicists' for whom it is a relative phenomenon, reduced to a certain number of units of time (Bergson refutation of Einstein's theory of relativity is well-known).

Bergson adds that if we begin by considering nothingness as emptiness, and being as essential, we are employing a static and atemporal conception of reality. For Bergson, the essence of being is psychological, it lives in us, and for this reason it has a duration (*Ibid.* 109-112). Our perception shows us a discontinuous world, and it is the job of our conscience and memory to lengthen the instant. The world becomes more and more homogeneous as our sensations become extended in a growing number of moments, that is, as we grow older, so any matter related to the subject and the object, the I and the external world, must be approached from a temporal perspective, rather than a spatial framework, claims Bergson (Bergson,1896:72-74). Duration is an act of memory in which only a small part of our past becomes representation (Bergson, 1907:4-5, in Altaya 47-8). The rhythm of duration depends on our actions upon things, because the objects that surround us reflect our possible action upon them (Bergson,1896:14-16 in Altaya 77). We establish continuity through relative movements that we attribute to objects in space (*Ibid.* 231-234, in Altaya 83-84).

3. Reminiscences, Algorithms and Fractals.

I had remained up to that time wholly imbued with mechanistic theories, to which I had been led at an early date by the reading of Herbert Spencer...It was the analysis of the notion of time, as that enters into mechanics and physics, which overturned all my ideas. I saw to my great astonishment, that scientific time does not endure...that positive science consists essentially in the elimination of duration. This was the point of departure of a series of reflections which brought me, by gradual steps, to reject almost all of what I and hitherto accepted and to change my point of view completely.
Bergson, Letter to William James, quoted in Friedman,1990.

Organizing concepts as part of the process of thinking and establishing causation requires memory. The first attempt to explain how memory works came from Aristotle and was re-formulated again by the British empiricists, Locke, Berkeley y Hume: ideas, based on sensations, combined in conscious experience and in conditions such as temporal and spatial contiguity, repetition, similarity, etc., that is, following rules of association/metaphor and displacement/metonymy.

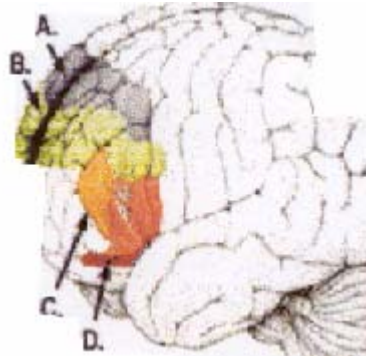
Meanings are evoked. The process that underlies evocation is recognition. In a text, words serve as cues. Being familiar (if they are not familiar, they will not convey meaning), they are recognized, and the act of recognition gives access to some of the information that has been stored in association with them; it becomes activated or transferred from long-term to short-term or immediate memory (Crick,1994:75). It appears that information is stored in sets, clusters or categories. Locating an item in memory activates a system storing related data, a frame. If the item cannot be fully retrieved, it may be so partially, as the phenomenon of 'tip-of the tongue' illustrates; even if we cannot remember the full word, sometimes we remember its first letter.

Information of objects, events, and scenes evoked by reading or in other ways take the form of mental images, or what Lakoff (1990) has termed image-schemas. We seem to "see" what is denoted by the text or evoked by it from memory, although the sight may seldom be as specific or vivid as scenes that actually pass before our eyes. Such images, whether generated from sensations or memories, make use of some of the same neuronal equipment that is used for displaying or representing the images of perceptually recorded scenes—hence the near identity of the ways in which we experience them subjectively (Bickerton & Calvin, 2000). Both actual scenes and remembered scenes are viewed in the mind's eye.

On this hypothesis, a mental picture formed by retrieving some information from memory or by visualizing the meaning of a spoken or written paragraph is stored in the same brain tissue and acted on by the same mental processes as the picture recorded by the eyes (Ibid.). Therefore, in addition to verbal attributes, visual images may also be part of the memory²⁶. Emotional responses produced at the time the memory is established may be incorporated too. The evoking mechanism provides the means for arousing emotions as well as retrieving ideas. Remembering recovers for us not only facts and events and ideas but also the feelings that have become associated with them. There is also evidence that memories may encode not only spatial information –photographic memory- but also temporal information about how often they have been experienced (Crick,1994:75).

Prefrontal Cortex

- A. Spatial working memory
- B. Spatial working memory, performance of self-ordered tasks.
- C. Spatial. Object and verbal working memory, self ordered tasks, analytic reasoning
- D. Object working memory, analytic.



Given that the mind operates in several modalities, however, the question of how these modalities are connected remains a central problem. As we have mentioned above, there is a well known debate concerning the nature of the algorithms associated with mental images. Do they reduce to symbolic coding or are they of a more geometrical and dynamical nature? If the thesis claiming that the mental picture formed by retrieving some information from memory or by visualizing the meaning of a spoken or written paragraph is stored in the same brain tissue and acted on by the same mental processes as the picture recorded by the eyes, is valid, then we are faced with a fundamental problem, and the problem does not concern the implementation of the algorithms but their nature, claims Petitot (1992).

How is it, for instance, that we can speak about what we see? Visual information is of a very different kind from verbal information, and a computational model of the mind is faced with the question of how these two modalities are able to interface. Is there a *lingua franca* of the brain in which the various modalities--such as the visual, the aural, the verbal, and the kinesthetic--can communicate and exchange information?

As we have seen, several new trends in cognitive linguistics (see e.g. the works of Len Talmy, Ron Langacker, Ray Jackendoff, George Lakoff, Mark Johnson, Mark Turner, etc) have shown that many linguistic structures (conceptual, semantic and syntactic structures) are organized in essentially the same way as visual Gestalts. For instance, Ray Jackendoff claims that in any semantic field of [events] and [states], the principal event-, state-, path-, and place-functions are a subset of those used for the analysis of spatial location and motion. (Jackendoff, 1983).

²⁶ See Johnson & Morton (1991) *Biology and Cognitive Development: The Case of Face Recognition*.

Jackendoff argues that a case can also be made for consciousness being precisely the site at which the modalities talk to each other. In this case, the forms of consciousness would be those that are comprehensible to a wide variety of cognitive domains. He has called this the "clearing-house" model of consciousness (Jackendoff 1987). A set of conceptual structures into which the various modalities of information can get translated and become available to the other modalities. He has explored the possibility that the use of the same words across several semantic fields is an indication of such conceptual structures, or primitives. For Jackendoff:

- Domain-specific output is classified into conceptual primitives (conceptual primitives represent similarities across domains)
- Conceptual primitives are mapped onto semantic fields (semantic fields represent types of contextual or relational information)
- The representation retains information about the cognitive domain (cognitive domain represents information about relevant entailments)

Jackendoff suggests that the main linguistic cue to domain is noun category: *the storm subsided (physical)*, *the barking subsided (zoological)*, *his anger subsided (emotional)*, because classification of nouns into domains governs domain-specific entailments.

In the case of literature, "which may be considered a deliberate and excessive exploration of the tacit and implicit dimensions of *ordinary* language" this final result is of general significance. It suggests that any surface meaning encodes (in the sense of containing subtle pointers to) at least three dimensions of implicit meaning: conceptual primitives that derive from similarities between domains, semantic fields that represent contextual and relational information, and the inference characteristic of the domain the phenomenon has been placed in (Turner,1991:20).

As we saw in a previous section, Talmy has also studied many linguistic "imaging systems" which constitute a grammatically specified structuring which appears to be similar, in certain of its characteristics and functions, to the structuring in other cognitive domains, notably that of visual perception (Talmy, 1988).

If these claims are valid, then it follows that we must henceforth model linguistic structures using mathematical models which generalize those of computational vision (Petitot, 1992 & Crick 1994) and which belong therefore to the mathematical universe of dynamical systems, differential geometry, partial differential equations and functional analysis, conceiving

mental images (whether visual or linguistic) as geometrical and dynamical macro-structures emerging from the underlying micro-physics²⁷.

4. Memory Models. Remembrance of the Times of Things Passed.

Puede decirse que el presente consiste en gran parte en el futuro inmediato...No percibimos prácticamente más que el pasado, siendo el presente puro el imperceptible progreso del pasado que corroe el porvenir .
Bergson,1896:166-170 in Altaya 84-85

The fundamental asymmetry in perception –we can see things as spatially distant from us, but only as simultaneous with our seeing them, even when in fact they are significantly prior to our seeing them- presents things and events as spatially, but not as temporally, distinguished. For this reason, our sense of temporal duration, unlike our sense of spatial extension, is not given in experience, but by the combination of experience, memory and anticipation. As Bergson indicated, memory is an event in the real present. It should not be misunderstood as completely subjective (nor completely objective, as we have discussed in the metaphor models) for it is a trace of an event in the past real time, grounded on physical perception²⁸.

The first to distinguish between episodic and semantic memory was the Canadian neuroscientist Endel Tulving. The first type is related to direct perception of objects or people. The semantic memory works through association (Tulving,1972:382-403 cited in Wilson,1999:199). In any case most of our memories feel as if they belong to a particular

²⁷ Much of our intellectual task in interpreting everyday conversation, explains Calvin, is to locate appropriate levels of meaning, between the concreteness of objects and the various levels of category, relationships, and metaphor, often needing to understand things on multiple levels at the same time The concept of an apple is not stored in some particular location; it's best thought of as its universal cerebral code (Bickerton & Calvin, 2000 C.15).

²⁸ Research (Dudai 1989, Baddeley 1990 cited in Beardsley 1997) supports the view that the prefrontal cortex could sustain working memory, and that neurons in the prefrontal cortex might exert their influence in more subtle ways too, tuning visual and possibly other perceptual systems to the task at hand. Some scientists (Robert Desimone and his collaborators at the National Health Institute, Bethesda, Maryland) think that the prefrontal cortex could be responsible for focusing an animal's attention and thus possibly steering awareness (Crick,1994:279) so that the organism is far more likely to perceive and react to cues relevant to their current needs than to irrelevant stimuli (this has been termed cognitive entrenchment by cognitive linguists). Patricia Goldman-Rakic and her associates at Yale have found evidence that when an animal retains information about a spatial location, the prefrontal activity is confined to a specific sub-region. A separate area below it is most active when an animal is remembering the appearance of an object. These findings, together with observations of the anatomy of neural pathways, led Goldman-Rakic to propose that the prefrontal cortex is organized into regions that temporarily store information about different sensory domains: one for the domain of spatial cues, one for cues relating to an object's appearance and perhaps others for various types of cues. A PET study reported in 1996 by Susan M. Courtney, Leslie G. Ungerleider and their colleagues at the National Institute of Mental Health, and Mark D'Esposito and his associates at University of Pennsylvania reported similar findings (Beardsley,1997) (see Crick,1994:301 for a detailed account of these experiments).

place on our map of the past, even if we cannot always be quite precise. This ability to place memories in time contributes to our sense of personal history or identity (Friedman,1990:27).

Among the various models of time memory analyzed by Friedman, the so-called time-tagging model (where each event is time-tagged as it occurs) is supposed to be an organic process in which the reading of a biological clock becomes linked to individual events in memory. In this model there is no personal reference or relation attached to the memory and apparently this fact makes it quite imprecise (Ibid. 28-31).

A different type of memory model is the one organized sequentially, like parcels on a moving conveyor belt. But it appears that contiguity in time is apparently not an effective cue for the retrieval of events (Ibid. 33).

In the strength model, memory records or traces (physiological bases of memory – neuro-chemical imprint) change progressively with the passage of time. Most psychologists would agree that we can distinguish information that is in short-term memory (telephone number long enough to write them down) from older information so, according to Friedman, it is possible that information akin to strength is sometimes used to judge the time of past events. He mentions a number of researchers at the University of Chicago who have proposed that time is estimated not only by assessing trace strength per se but by judging how much we know about an event. Since information is often lost with the passage of time, richness of information might provide an index of the age of a memory. In the same way, people can use amount remembered as a clue to the age of the event, but accuracy depended on some other method, he explains (Ibid.35). If our judgement were based on the age of a memory, how could we be accurate on a fine scale but inaccurate on a grosser scale?(Ibid.38).

Reconstructing through inference is another model of memory which presupposes that we possess extensive knowledge of natural and social time patterns -seasons, holidays, meals, work schedules, presidential elections, etc, information which we integrate with specific experiences. For instance, we can try to recall an experience at about the time that the events occurred (Ibid.37)

In other cases they appear to relate the event to another public event whose time is known, or to store the order of occurrence of many pairs of events. This model is called the reminding model, and assumes that new experiences call to mind previous, related events so that the order of the two may be automatically stored. In the reminding model many pairs of memories are cross-referenced like citations in books, allowing us to determine which of the

two memories is older (Ibid.29). These last two models have much in common with the cohesion mechanism in narratives and we shall refer to them again in another section.

Finally, even if nature might have provided us with a clear, dependable way of recording the time of events, and supposing we do have a biological mechanism that controls the timing of daily, monthly, and annual rhythms (see Treisman, 1999), it should be fairly clear by now that more than one process is responsible for time memory.

Besides, some studies have shown that both location and the people involved could be recalled for large proportions of his life events, but exact time was very difficult to recover, as if time were relatively insignificant information in the natural functioning of memory. Furthermore, when two events of the same day could be linked, it was apparently nearly always on the basis of location. Emotion may be another factor of distortion with the passage of time, we seem to remember experiences as being frightening, joyful, embarrassing, for a longer time (Ibid.43).

These facts lead Friedman to indicate that we might have overlooked another conception of time, different from the linear Newtonian intellectual construction. He explains that the linear conception of time could hardly have had any influence on the way the brain operates, and that cyclic time appears a far deeper current in human experience and would have exerted a stronger force in shaping any natural temporal code (Ibid.44). Until quite recently the notion of universal, linear time was irrelevant to the lives of most of the world's peoples, and it has remained so in many cultures such as the Bantu in central and southern Africa (see Kagame 1979). We shall address the issue of cyclic approaches to time in another section.

5. Remembering if We Forget.

Sed fugit interea, fugit inreparabile tempus.
Meanwhile time is flying – flying never to return.
Virgil (70-19 B.C.) *Georgics*, I

Most of the evidence for the measurement of intervals of time in animals involves repetitive situations of a series of trials (where food can be obtained, etc.). Repetition allows us to build up temporal expectations, but as we pointed out in a previous section, many impressions of duration are gained in non recurrent situations.

William James (1890) observed that "In general, a time filled with varied and interesting experiences seems short in passing, but long as we look back. On the other hand, a tract of time empty of experiences seems long in passing, but in retrospect short." (James, 1890:623

cited in Friedman,1990:19). James also wrote that when we look back on some experience, its apparent duration "(...) depends obviously on the amount of the memories which the time afford. Many objects, events, changes, many subdivisions, immediately widen the view as we look back. Emptiness, monotony, familiarity, make it shrivel up." (James cited in Friedman,1990:22). James's ideas were inspired by Bergson's conception of subjective time, and were the subject of exploration for many Modernist artists such as Virginia Woolf and James Joyce. Woolf's "Moments of being" reminds us that "familiarity made the experience shrivel up" (James cited in Friedman,1990:23).

The most general way in which we measure duration is by assessing the number of events that we have perceived. But this view seems incomplete, for when an interval is relatively empty of external happenings, we still have the impression that it occupies time (waiting in a waiting room). In fact, the exaggeration of time when we are bored suggests that the density of mental events, such as wondering when the interval will end, can sometimes be a more significant factor than the number of external changes. For these reasons "We may assume that the experience of a certain duration is related to the total amount of experience (sensations, perceptions, cognitive and emotional processes, etc.) which takes place within this time period, in short, the amount of mental content" (Friedman,1990:24).

With the passage of time and the accumulation of subsequent experiences, information is lost (when memories of past experiences are not activated for some time, forgetting occurs) schematized, reorganized, or embellished. As a consequence impressions of a duration may be stretched or shrunk. Some scientists think this is due to decay of the physiological bases of memory –neuro-chemical imprint?. However, forgetting is a necessary mechanism which allows new memories to take the place of old ones, and so the individual is able to adapt to changes in society. It is said that forgetting aids orientation in time and helps the individual to survive.

Forgetting is not really a process of erasing information. It consists of the amalgamation of information which is in long term storage. There are certain encoding mechanisms which adapt and relate fresh data (things occurring in present-time) to information already present (things past). Langacker explains how cognitive grammar, "a structured inventory of conventional linguistic units" is also based on this non-reductive nature of forgetting, comprising both general patterns and specific instances of those patterns. (Langacker,1988:127-161) This process of amalgamation is so strong that what is coded may not be a direct representation of incoming stimuli. It is internalized in both an objective and subjective way. We could say that it is fictionalized to a certain extent, although we cannot

forget that a part of these encoding mechanisms is biological in nature, and therefore the same for all individuals.

The fact that electrical stimulation and hypnosis can make a person remember experiences long thought forgotten shows how time is less important in the degradation of memory than are the events that fill the time. This assumption is also supported by research in amnesiac states, frequently associated with time disorders. During amnesia, or drug-taking, an individual frequently over-estimates or under-estimates the time in which he has been engaged in a particular activity (see Kosslyn 1983 & Crick 1983).

However, research (Popper & Eccles,1999) indicates that the rate of forgetting varies according to different attributes. For instance, memories in which auditory attributes seem dominant tend to be more rapidly forgotten, while visual images are longer lasting in memory.

Time does seem briefer as we grow older, a phenomenon sometimes attributed to physiological changes or the slowing of metabolic processes. If one accepts a biological clock model, this is a plausible cause because a slower running oscillator should result in the impression that external time is passing faster than it did when we were younger. But, as we have suggested before, most of our impressions of "how much" time rest on ordinary mental contents and not on a special time sense. The quantity of these contents is subject to the vicissitudes of what occurs, what we notice, and what we remember and thus is vulnerable to distortion (Friedman,1990:26).

6. Representation. Mental Models of a Temporal World.

We live by moving beyond our images and can recognize the effort of deliberately moving out into a 'blank' or 'void'. This could be a kind of prayer, or part of an artist's discipline. But we live normally and naturally by metaphors and pictures, some of which are in fairly clear and acceptable ways translatable into less figurative modes, while others seem 'deep' and resist analysis.

Iris Murdoch (1992) *Metaphysics as a Guide to Morals*

In this section, we have seen that the perception of time passage has to do with the awareness that man has of his inner self, and that duration has more to do with quality than quantity. In this way time perception is intrinsic to human consciousness and thus is also involved in the way we think and speak about the world, an essential category through which we experience the world (Heidegger thought so too, although his thesis differs from Bergson as we shall see in another section), the perfect candidate for a conceptual universal, as cognitive linguists have suggested.

We are able to manipulate time and make it uniform because we construct internal representations, or mental models, of time's structures. Duration is just one form of temporal information. Musical notation, for instance, is rich in temporal information, including order, repetition and relative duration. But one additional kind of information that is made quite explicit is simultaneity. So time can be thought of as information and that there are several distinct kinds of temporal information, including order, duration, recurrence, and simultaneity.

Different representations capture different sorts of information. Musical notation emphasizes order, duration, and simultaneity, but repetition is only awkwardly portrayed. Calendars, mask the continuous change from moment to moment that leads from one day to another. Clocks, physicists' diagrams of relativistic space-time, the zodiac, historical time lines, train schedules, digital displays... all of them are designed to communicate temporal information. The symbolism of ascent and decline, suggested in the sand clock, or in the cycles of sunlight and shadow is no longer popular. The main temporal information is the sequential order of a set of states from first to last, which convey the information that time is a continuum, endlessly divisible, rather than a succession of states. Our lives are so thoroughly interwoven with these time systems that the systems in fact form an intimate part of our temporal experience.

The pervasiveness of spatial representations of time is clear, because only one part of a time pattern is available to sensation. The flow of time cannot be perceived or experienced as a whole. This is not unlike other metaphors that we use to represent other concepts. Mental representations are often likened to pictures, to verbal propositions, to hierarchies, lists, networks, etc.

One metaphor for mental representation in particular has appeared repeatedly in the 19th-century in psychology and in the 20th century in disciplines as varied as physics and cognitive linguistics. The idea that mental images (schemata is the term used by many linguists), akin in some senses to internal pictures, mediate some or all thinking. Einstein claimed that most of his important insights occurred in the form of images, including his famous thought experiment of travelling alongside a beam of light (see Gregory & Gombrich 1973 for a study of the relationship of visual perception and art, and Sekuler & Blake 1993 on the psychology of vision)

Imagery is usually associated with thinking about the appearance of familiar objects or spatial layouts, restricted to what is seen. Thus, we must be careful in attributing an image-schema representation to something as abstract as time. Psychologists such as Kosslyn (1983), Petry & Meyer (1987), Johnson & Morton (1991) have shown the illusory nature of

visual perception. However, in the 1920's Darwin's cousin, Sir Francis Galton, and J. P. Guildford conducted systematic studies of spatial symbols in the apprehension of time and concluded that they furnish a frame of reference for personal and historical time. These representations resemble visual perception. Contemporary imagery theorists believe that mental images are only one of several forms of representation, usually contrasting it with a form closer to language (Friedman,1990:53- 55). This claim matches our findings in the field of cognitive linguistics and in the study of the human brain.

Evidence that information is stored in forms which resemble narratives, comes from the greater ability to retrieve elements stored using mnemonics (songs, rhymes, etc.) and forward intervals rather than backward ones (try reciting your favorite poem backwards). This kind of asymmetry is expected because direction is such an important characteristic of language. Thus, time can be represented using models of a year, a week, a day, etc.

However, imagery and verbal codes are not the only ways to represent time. As we have shown, duration can be intensely personal, depressive states, drugs, and emotionally strong situations can alter time perception. The rich interconnections of ideas in human memory –so evident in the drift of ideas that we experience in the stream of consciousness experience- is often described by psychologists by the metaphor of a semantic network. According to this metaphor, meaning is made up of units or parcels that resemble concepts or sentences. These parcels are interconnected through a vast network of links such that any two parcels are more or less closely connected with one another. So in the case of temporal representation, multiplicity is the rule (Ibid.64).

7. Identity. Our place in the Narrative of the World.

'And what are you reading, Miss-'

'Oh, it is only a novel!...'or, in short, only some work in with the most thorough knowledge of human nature, the happiest delineation of its varieties, the liveliest effusions of wit and humour are conveyed to the world in the best chosen language.

Jane Austen (1775-1817) *Northanger Abbey*, Ch. 5

The ability to know our place in time is related to time perception, memory, and representation. But there is also something special about temporal orientation: it combines the dynamism of an ever-changing present (central to perception and memory) with the unchanging relations between time markers (characteristic of representations). Thus, temporal orientation may reasonably be defined as the ability to determine the current time and the relative times of other events with respect to some temporal framework. It involves the

cognitive construction and reactivation of representations of one's location relative to other times. (Friedman,1990:67)

Temporal orientation is normally a rapid and unnoticed process. Two main categories of information are required for temporal orientation –dynamic and stable information. Dynamic information is needed to tell the current time from other possible times (this can be done using landmarks such as current environment or activities as clues) and stable information is needed to know where different times always fall relative to one another (images, verbal lists, associations, are all sources of stable information, which young children lack). Thus, orientation in time involves many of the numerous processes of perception and memory and the ability to compare all this information (Ibid.68-69).

Some temporal markers, like the seven-day cycle, the twelve months, Christmas, etc. are entirely a matter of social convention. Recent studies reveal the distinctiveness of weekends as clear locations in time, and provide support for the idea that the changing contents of consciousness help us to orient by providing pointers to other times (Ibid.73). They also reveal a decrease in backward-looking thoughts as the week goes on, and progressive increase in the pull of future events (Ibid.74)

Temporal disorientation can occur if our hippo-campus, the area involved in transferring new experiences into enduring memories, is damaged²⁹, or if "lose track of time" (engrossed in some activity or in a dream) because temporal orientation is a process that requires a certain amount of attention (Ibid.83). Children are especially vulnerable to time distortions, because their temporal representations are isolated islands of time. A child would have no absolute framework of reference.

The type of temporal information which is more easily stored is order (in the form of chains of names) Duration is another kind of temporal information whose knowledge must be stored in the long-term memory representations. Studies carried out at Brown University by Peter Eimas and his colleges have shown that young children have an early sensitivity to time information in speech-like sounds. Initial experiments by Piaget and a recent study carried out at the University of California by Barbara O'Connell and Anthony Gerard, suggest that the earliest age at which temporally organized representations of event sequences have been

²⁹ It is clear that neo-cortical areas are where most of the language-accessible long-term memories are kept, but they'll never be consolidated there unless the hippo-campus is functioning well during the short-term memory period following input. People with damage to hippo-campus (and adjacent cortical areas in the midline face of the temporal lobes, common in Alzheimer's dementia) may be able to retrieve old long-term memories but they cannot form new ones very well because consolidation does not work right. Yesterday may be totally lost to them, even though their youth is not (see Crick,1994:197-215).

demonstrated is twenty four months. Adolescents acquire image representations and these allow them to conceptualize the temporal location of several different events at once. Images, better than the verbal list systems, allow them to see underlying patterns. This ability to hold frozen configurations of time in mind must be especially useful when we try out different orders and timing of future activities, and construct a view of where we are at the present moment. In this way their concept of time becomes increasingly uniform (Ibid.87-99).

Growth of the knowledge of time is a process of adaptation to an environment with particular temporal structures. We do not develop in the direction of ideal models of time, our understanding of time is neither natural nor intuitive, but rather the result of a gradual, constructive process. We build representations that capture relations that matter in our lives and these representations can sometimes be seen in sharp contrast to the temporal concepts of non Western cultures (see Ricoeur,1975).

Mircea Eliade (1949) has shown how traditional cultures make temporal divisions based on happenings in the natural environment and the rhythms of nature: river floods, lunar or solar cycles, animal migration, etc. Our society uses arbitrary units, the hour, week, month, etc. which give an abstract view of time as uniform and measurable. As Friedman indicates, attributing either a linear or cyclic view of time to a culture ignores the fact that time is understood by many representations of time patterns, that include different kinds of temporal information, including order and recurrence (Friedman,1990:110).

Differences in attitudes toward time occur not only in different cultures. There are also differences between the city and the small town even within a single country. Genetic and environmental forces, such as sociability, fearfulness, and energy levels, can also bring about individual differences in personality dimensions which seem to cause us to experience time in different ways (Ibid.111-113) Researchers, however, have found that few subjects have a strong past orientation, and that people, in general, are oriented to the present or the future, particularly adolescents and younger people of the professional classes. Future orientation is clearly related to perseverance, planning and higher levels of achievement in our society. It appears that a sense of futility in trying to influence the future and a greater commitment to short-term rewards are characteristic of poorer people. It has also been found that people at risk of coronary disease are especially likely to show an obsession with punctuality, speed, and not wasting time (Ibid.113-115).

According to the cognitive theories of time perception discussed previously, we gauge the amount of time that has passed by assessing the number of internal and external changes that have been registered. When thinking is disorganized and ideas leap from one to another,

there is probably a strong impression that a large number of "units" of thought are passing through consciousness. This results in the impression "that much more than usual happened per minute of external time" (Ibid.118). This kind of experience is closely connected with the experiments with the "stream of consciousness" technique carried out by the writers under study in this work.

Finally, sensory deprivation causes a person to experience time as dramatically compressed, presumably because his experience undergoes a minimum of changes. Mental illness is another dimension associated with differences in the experience of time, since it is closely tied to thought and affections. Some researchers have even argued that disruptions of psychological time are a central feature in many kinds of psychopathology, particularly schizophrenia and depression. These aspects have a special relevance in the case of Virginia Woolf (whose mental disorder is well known) and James Joyce (his daughter Lucia was diagnosed with schizophrenia). As such, they will be studied in more detail in other sections of this dissertation project.

8. Time and the Unconscious.

Pero nadie prestaba atención al relato, porque el sol viajaba de oriente a occidente, y las horas que crecen a la derecha de los relojes deben alargarse por pereza, ya que son las que más seguramente llevan a la muerte.
Alejo Carpentier, *Viaje a la semilla*, quoted in Caparrós, 1994: 155)

As we shall show in the course of this project, the 20th-century has meant a thorough re-evaluation of time. While the first half of the century was keen on capturing the past enclosed in the moving present, post-war avant-garde, which includes futurism as well as dada and surrealism, are the most extreme instances of an urge for temporal rupture that, among other consequences, stresses active forgetfulness at the expense of memory. These new temporal modes have a lot to do with technological developments which have opened new channels of communication. Before the invention of photography and cinema, for example, written texts and musical scores were the only means of preserving time. Hence, time became very insistently a problem of representation and was clearly dependent upon writing as a symbolic system.

We have argued that temporal duration, unlike our sense of spatial extension, is not given in experience, but by the combination of experience, memory and anticipation. Hence, memory is a trace of an event in the past real time, grounded on physical perception. The ability to place memories in time, that is, to attach them to a particular place on our map of the past, contributes to our sense of personal history or identity. As we have seen, most memory

models (time-tagging, sequential memory, strength model, neurochemical imprint or reconstructing through inference) have a lot in common with the cohesion mechanism in narratives and are related to different kinds of temporal information such as order, duration, recurrence and simultaneity, so that more than one process is responsible for time memory. Recent studies in cognitive linguistics and in neuropsychology also suggest that storage of information in the brain operates as networks and that concepts are represented as image-schemas, that is all the attributes of the concept (color, sound, form, smell, etc.) are stored together with the verbal form.

There is, however, an important aspect of the psychological discussion on time which we have not yet explored. The analysis of the experience of time has frequently been linked to perception and awareness, that is to conscious processes and the interplay absence-presence which produces change and causality. But, what is the time of the unconscious?

Since we gauge the amount of time passed by the number of internal and external changes registered, disorganized thinking -such as the one encountered in dreams, primary process thinking and other unconscious processes- may convey the impression that a large number of units of thought are passing. Woolf's and Joyce's experiments with the "stream of consciousness" technique and the language of the unconscious are closely connected with the experience and representation of time. While Woolf's techniques explore memory mechanisms and the unfinished construction of identity, Joyce's *Finnegans Wake* plays upon irony and fragmentation of form to include insights from the new developments in physics and the new technologies such as radio, television and cinema, which sustained a new discourse on temporality and developed new modes of organizing and regulating time.

N. Caparrós begins his analysis with a discussion of the different perspectives held towards time by the various disciplines such as philosophy, physics, thermodynamics and the new chaos theories. His references to mathematics and the role of number in creating a logic of time are particularly useful for his purpose of presenting the different logic systems which operate in our conscious and unconscious mind. He explains that in the deepest levels of the unconscious there is no binary logic and that the principle of asymmetry (if A is different to B then A can not be equal to B, which in turn generates the idea of absence-presence and thus causality) does not operate. In other words, our unconscious mind is perfectly time symmetric and the time of the unconscious is "compact, dense, of a despairing continuity" (Caparrós, 199: 157 my translation).

Primary Process Thinking takes place without any influences from the external stimuli (the theories of metaphor studied in Section 1 of this project were based on perceptual

experience). It is the kind of thinking generally termed unconscious, and occurs when we dream, have delusions or we are detached from the outside world. The most recent metaphor for the way the brain works, a "chaotic attractor", an ocean of information (rather than a void signifying absence) which is arbitrary, occurs at random, and is therefore meaningless, but information from which meaning finally emerges, yields interesting parallels with the idea of Autistic Primary Process Thinking generating Rational Secondary Process Thinking. The new discoveries in the physiology of the brain and research in neuroscience provide an idea of the complex interconnections operating in the brain. The trend in those areas of study is similar to Caparrós's proposal, for it is only in a dual analysis conscious and unconscious where the experience of time as flux and process emerges (Caparrós,1994:157). Can facts be generated out of fiction?

Caparrós shows how in the speech of young children, number, time and eternity are interconnected (Ibid.134-139 & 178-183) as they are in early mythical accounts of the creation of the world. The difference subject-object, interior world and exterior world, contains the seeds of temporality. Our experience of time is three-dimensional, that is spatial because it is based on physical perception. But, in what hypothetical space lie our deepest memories?

We have argued that the mechanisms for storing memories are very varied, and in fact, that they may operate simultaneously. Is our internal world a three dimensional space? Those who believe in the power of imagination, like Michael Ende (*Never Ending Story*), and those who follow parapsychology, have no doubts. Even if we do not take these disciplines too seriously, the question of the unconscious operating on a more than three-dimensional basis is being raised by an increasing number of people.

Disruptions of psychological time are a central feature in many kinds of psychopathology, particularly schizophrenia and depression. Caparrós argues that the freezing of time which occurs in these disorders takes place because space is the "*sine qua non* condition of temporality" (Caparrós,1994:188 my translation). Other temporal disruptions such as *déjà vu* or *jamais vu* (Kristeva's name for this experience is *abjection* and we shall discuss its effect in relation to Bernard's final vision in *The Waves*) convey experiences in which the asymmetry of time is broken (in *déjà vu* the present moment is experienced as past, while in *jamais vu* all connection with the past disappears and my hand, for example, becomes the hand, or even a strange hand; see Caparrós,1994:190-5 for a detailed description of other temporal disorders). These temporal disruptions occur when our temporal awareness becomes detached from the external world, the object or Other in terms of psychoanalysis, which permits us to distinguish between inside and outside. The function of difference and

discrimination in Secondary Process Thinking is based on spatial awareness (Ibid. 199). Primary Process Thinking holds no possibility of discrimination, of asymmetry, so that, as we shall see, our unconscious mind operates under the principle of symmetry.

Caparrós traces the roots of his study to the works of Freud, Lacan, and Matte Blanco. In Freud, the processes of repression (*Verdrängung*) and free association (*Einfall*), together with dream interpretation, give the connection between conscious and unconscious, which Lacan will reveal structured as language. In Freud's work, time is an under-theorized concept that seems to operate as a symptom whose effects are intensified by the excessive trauma of Modernity (Freud cited in Caparrós,1994:210). We shall argue that Modernity becomes, in part, a pathology of temporality. Freud's memory model is based on the writing-pad and thus dependent on space and on writing as a symbolic system, thus forcing him to produce a theory of temporality as the discontinuous mode of operation of the psyche itself: "El devenir surge, entonces, como un equilibrio inestable entre la ilusión del proceso primario y la realidad del proceso secundario; entre eternidad y tiempo, entre infinitud y proceso, entre indeterminación y determinismo, entre continuo y discreto." (Ibid.211)

Much of the work on non-binary logic (also called symmetric because in it the principle of non-contradiction does not hold) was carried out by Matte Blanco. His work on the logic of the unconscious becomes seminal for Caparrós's discussion. This type of logic operates mainly under two principles, the principle of symmetry and the principle of generalization (Caparrós,1994:219). These are outlined in the notions of condensation and displacement in Freud's *Theory of the Unconscious* (1915, pp. 1051 & 1060-1, quotes in Caparrós 219- 221) and in Lacan's distinction between metaphor and metonymy³⁰. Freud's analysis of narcissism, and particularly the process of desexualization or secondary narcissism (Freud 1922-1923, vol. III and Freud 1914, vol. II) enables the subject to establish "object relations" with the outside world, but these relations are linked to the libido by a symbolizing process (repression), which operates under displacement (metonymy) and condensation (metaphor) (Freud 1900 vols. IV & V and 1920, vol. XVIII). If the notion of displacement (metonymy) allows us to separate a certain attribute from A and place it in B, and if A becomes equal to B since they share the same attribute (Caparrós's example is the breast identified with the mother), condensation (metaphor) permits to "translate a space of n dimensions into a space of less (n-1) dimensions", for the notion means that through A we can express simultaneously B,C,D (Caparrós,1994:232-3 my translation).

³⁰ See Lodge (1977) and Section 12 for a discussion of metaphor and metonymy in relation to Modernity and postmodernity

The work of Jacobson, Lacan, Lévi-Strauss and others consisted in establishing the way in which the symbolizing process of the unconscious is structured (see Sections 7 & 8). But the use of classical logic in Structuralism yielded paradoxes and ended up revealing the cultural (virtual) status of structure. The absence of contradiction and negation in linear structures collapses the symbol and the symbolizing process canceling the ironic antinomies that sustain meaning and temporality. Barthes, Bakhtin, De Man, Derrida and others, quickly realized that a non-binary logic was needed (symmetric logic needs to operate together with binary or asymmetric logic because on its own it destroys any possibility of thought, which is based, as we have explained before, on the notion of difference or object relation (Ibid. 242). This logic of symmetry operates collapsing the structure and in it "signified is absorbed by the signifier so that the series is eliminated" (Ibid.231 my translation). This is the type of logic which operates within our unconscious mind, and the effect on temporality is that there is no order of events and that events are simultaneous or coexist. In terms of narrative this can be expressed by parataxis or juxtaposition (which, as we shall see are closely related to the use of interior monologue, stream of consciousness and other techniques used by Woolf and Joyce; Elizabeth Ermarth,1992 also argues that this type of numerical order renders the impression of rhythmic time; see Sections 10 & 11). The lack of structure or order in communication turns it into information which, though random, offers infinite possibility thus conveying the impression of emergence of intemporality.

Caparrós establishes five stages of a bi-logic, that is, asymmetric logic (conscious) and symmetric logic (unconscious) working together in a kind of virtual dialogical structure (later he describes four possible interactions between the two types of logic in what he calls structure *Alassi*, *Simassi*, *Tridim*, and *See-saw*). As we descend towards the inner dimensions, symmetry increases (in the third level, for instance, Caparrós argues that Freud located certain social disorders such as racism, where difference is not perceived; schizophrenia can be considered a disorder at the fourth level, where absence of contradiction and therefore confusion between the external and internal world takes place (Ibid.244-5). Psychological, biological, social, macro or micro physical, thermodynamic, and other times, can be then read in the different levels of integration.

This is not the place to enter into a detailed description of the virtual dialogical structures devised by Caparrós. Let us just mention that the structure *Alassi* alternates symmetry and asymmetry (beginning by unconscious symmetry) and it may be the origin of what is known in psychiatry as "fixation" (Ibid. 248-9). In the structure *Simassi* reality is elaborated simultaneously through the conscious (asymmetric) and unconscious (symmetric)

logic and is characteristic of processes of delirium in psychosis. The structure *Tridim* developed first by Matte Blanco (1988) and in a certain way by Caparrós himself (1991a & 1991b) operates under the notions of condensation (metaphor) and displacement (metonymy) and allows what in mathematics is known as a "projection". The *Tridim* structure permits "the representation of a structure of n-dimensions by means of another of n-1 dimensions" (Caparrós,1994:253). If our psychic space is n-dimensional and it is represented by a three dimensional space *Tridim* (the axes x,y,z) operations such as condensation and displacement are easily explained by the repetition of axes (or points/numbers in those axes/lines) since n-dimensional space carries more information (points) than n-1 dimensional space (there are fewer axes, and therefore fewer points). Repetition is equal to symmetry. An n-dimensional structure (unconscious) is therefore seen as condensed and displaced seen under the three-dimensional space of our conscious mind (Ibid.251-5). Finally, in the structure known as *See-saw* the process of symmetrization occurs once, and then the mind continues to follow asymmetric logic. Caparrós places "prejudice" as an example of this type of structure (Ibid.256).

The genesis of temporality must be understood as an interaction between the id, the self and the superego (Ibid. 271). It is a an *Alassí* structure (Ibid. 259), alternative symmetric and asymmetric, a special articulation between the conscious and unconscious systems. Caparrós describes the ontogenesis of temporality from "a dense infinite duration gradually breaking into isolated spaces where before and after begin to insinuate themselves" (Ibid.272 my translation) through the participation of two circumstances: "the fact that the human condition is an open system, and needs energy" and "the presence of the social media" which provides energy (not only metabolic but also human *interaction*) (Ibid.277; my translation, emphasis added).

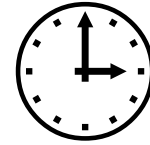
Caparrós's analysis has clear parallels with many of the "postmodern" descriptions of time, or rather, temporality. The notions of emergence from an undifferentiated void or chaos are part, as he himself recognizes, of the current paradigm (Ibid.197)³¹. Besides, human *interaction* holds an important role in Caparrós's model, as does in Lakoff & Johnson's metaphor model, Talmy's force dynamics, Friedman's psychological approach, etc. It is clear that the concept of time, contemplated with our conscious or our unconscious mind, is also shaped by the mind who thinks about it.

³¹ This perhaps, may lead us to suspect that Caparrós's analysis, like ours might itself be contaminated by the current cultural-scientific trend; suffering from transference or vampirized by our very sources. De Man's prescription would have been to maintain a certain ironic distance and skepticism about any analysis, for a self "only exists in the language that affirms the knowledge of that inauthenticity" (De Man,1971:237).

Works Cited.

- Arsuaga Juan Luis y Martínez Ignacio (1998) *La especie elegida. La larga marcha de la evolución humana*. Círculo de lectores.
- Baddeley, A. (1990) *Human Memory: Theory and Practice*. Needham (Mass.) Allyn & Bacon.
- Barlow, H. , Blakemore, C. & M. Weston-Smith (eds.)(1994) *Imagen y conocimiento. Cómo vemos el mundo y cómo lo interpretamos*. Barcelona: Crítica.
- Beardsley, (1997) T. "The Machinery of Thought" in *Scientific American*: May 1997
- Bergson, H. *Memoire et vie*. Textos escogidos por Gilles Deleuze de *Las dos fuentes de la moral y la religion* (1932), *La risa* (1900) *La evolución creativa* (1907), *La energía espiritual* (1919) *Duración y simultaneidad* (1922), *Pensamiento y movimiento* (1934). Trad. Mauro Armiño. Presses Universitaires de France 1957, Alianza 1977 (1), 1987 (2), Altaya 1994.
- (1944) *Creative Evolution*. New York: Random.
- (1965) *Duration and Simultaneity with Reference to Einstein's Theory*. Trans. Leon Jacobson. Indianapolis: Bobbs-Merrill.
- Berstein, Jeremy (1991) *La décima dimensión*. Madrid: McGraw Hill.
- Bickerton, Derek & Calvin, William (2000) *Lingua ex Machina: Reconciling Darwin and Chomsky with the Human Brain*. Cambridge. MIT Press.
- Calvin, William (1996) *The Cerebral Code*. MIT Press.
- Campbell, Joseph (ed.) (1976) *The Portable Jung*. New York: Penguin
- Caparrós, Nicolás (1994) *Tiempo, Temporalidad y Psicoanálisis*. Madrid: Quipú ediciones.
- Capra, Fritjof (1998) *La trama de la vida; una nueva perspectiva de los sistemas vivos*. Barcelona: Anagrama.
- Crick; Francis (1994) *The Astonishing Hypothesis: The Scientific Search of the Soul*. New York: Scribner. Spanish Trans. in *Debate and Círculo de Lectores*.
- Crick, F. & Mitchinson, G. (1983) "The function of Dream Sleep", *Nature* 304: 111-114.
- Deleuze, Gilles (1988) *Bergsonism*. New York: Zone. Chapter 3 deals with "Memory as Virtual Co-existence", 51-72.
- Derrida, Jacques (1978) "Structure, Sign and Play in the Discourse of Human Sciences" in *Writing and Difference*, reproduced in David Lodge (ed.) *Modern Criticism and Theory*. London. Longman 1988. pp 108-124.
- De Man, Paul (1971) *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Oxford University Press. *Visión y Ceguera: Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*. Editorial de la Universidad de Puerto Rico. Intro. H. Rodríguez-Vecchini y J. Lezra. 1991
- (1979) *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven: Yale University Press. *Alegorías de la Lectura*. Trad. Enrique Lynch. Palabra Crítica. De. Lumen 1990.
- Dudai, Y. (1989) *The Neurobiology of Memory: Concepts, Findings, Trends*. Oxford U. Press.
- Eccles, John (1989) *Evolution of the Brain: Creation of the Self*. Routledge.
- Edelman, Gerald (1989) *The Remembered Present: A Biological Theory of Consciousness*. Basic Books.
- Eliade, Mircea (1949) *Le Mythe de l'éternel retour*. Trad. de J. Gouillard y J. Loucasse. Gallimard 1951. Alianza 1972(1), 1993(9). Altaya 1994.
- Fischbach, Gerald D. (ed.) (1993) *Mente y cerebro*. Barcelona: Prensa Científica.
- Fraser, J.T. (1990) *Of Time, Passion and Knowledge*. Princeton Univ. Press.
- (1981) *The Voices of Time*. The University of Massachusetts Press.
- Friedman, William (1990) *About Time: Inventing the fourth dimension*. MIT Press.
- Gardner, Howard (1982) *Developmental Psychology*. Boston: Little, Brown second edition.
- (1987) *The Mind's New Science: A History of the Cognitive Revolution*. New York

- Groves, Philip & George Rebec (1992) *Introduction to Biological Psychology*. William C. Brown.
- Hebb, D.O. (1949) *Organización de la conducta*. Debate, 1985.
- Hoagland, H. (1933) "The physiological control of judgements of duration: evidence for a chemical clock", *Journal of General Psychology* 9, 267-287.
- Hubel, David (ed.) (1980) *El cerebro*. Barcelona: Labor.
- Jackendoff, R. (1978) "Grammar as Evidence for Conceptual Structure", in Halle, Bresnan & Miller (eds.) *Linguistic Theory and Psychological Reality*. Cambridge, MA, MIT Press.
- (1983) *Semantics and Cognition*. Cambridge: The MIT Press.
- (1987) *Consciousness and the Computational Mind*. Bradford Books, MIT Press.
- (1996) "The Architecture of the Linguistic-Spatial Interface", in P. Bloom,
- James, William (1890) *The Principles of Psychology*. Harvard University Press, 1981.
- (1919) *Some Problems of Philosophy*. New York: Longman.
- Jáuregui, José Antonio (1995) *The Emotional Computer*. Cambridge (Mass.) Blackwell.
- Spanish Trans. *Cerebro y emociones. El ordenador emocional*. Madrid: Maeva eds.1998.
- Johnson, Mark & Morton, John (1991) *Biology and Cognitive Development: The Case of Face Recognition*. Blackwell.
- Kagame, Alexis (1975) *Les cultures et le temps*. Unesco. Trad. A. Sánchez-Bravo, *Las culturas y el tiempo*. Ediciones Sígueme, 1979
- Kosslyn, Stephen M. (1983) *Ghosts in the Mind's Machine*. Norton.
- (1994) *Image and Brain: The Resolution of the Imagery Debate*. Cambridge (Mass.), MIT Press.
- Kosslyn, Stephen M. & Olivier Koenig (1992) *Wet Mind: The New Cognitive Neuroscience*. New York: Free Press.
- Langacker, Ronald (1988) "A Usage-Based Model". In Brygida Rudzka-Ostyn (ed.) *Topics in Cognitive Linguistics*. Pp. 127-161. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins. Current Issues in Linguistic Theory 50.
- Lodge, David (1977) *The modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy and the Typology of Modern Literature*. London: Arnold.
- Matte Blanco, I. (1975) *The Unconscious as Infinite Sets: An Essay on Bi-logic*. London: Duckworth.
- (1988) *Thinking, Feeling and Being*. London: Library of Psychoanalysis.
- Mora, Francisco (1996) *El cerebro íntimo*. Barcelona: Ariel.
- Morgado, Ignacio (ed.) (1994) *Psicología fisiológica*. Barcelona: Prensa Científica.
- Nieto, Manuel (ed.) (1991) *Función cerebral*. Barcelona: Prensa Científica.
- Penrose, Roger (1994) *Shadows of the Mind: A Search for the Missing Science of Consciousness*. New York, Oxford University Press.
- Petry, Susan & Glenn Meyer (1987) *The Perception of Illusory Contours*. Springer-Verlag.
- Popper, Karl & Eccles, John (1985) *The Self and Its Brain*. Springer-Verlag. Spanish Trans. *El yo y su cerebro*. Labor Universitaria 1985, 1999.
- Ricoeur, Paul (ed.) (1975) *Les cultures et le temps*. trad. A. Sánchez-Bravo. Unesco. Salamanca: Sígueme.1979
- Ruíz Vargas, J.Mª (1994), *La memoria humana. Función y estructura*. Madrid. Alianza.
- Sekuler, Robert & Randolph Blake (1993) *Perception*. MacGrawHill.
- Triesman, Michael (1999) "The Perception of Time" in *The Arguments of Time*. Ed. Jeremy Butterfield. British Academy. Oxford University Press.
- Tulving, E. & Wayne Donaldson (eds.)(1972) *Organization of Memory*. NY: Academic Press.
- Wilson, Edward O.(1999) *Consilience*. Barcelona: Galaxia Gutenberg & Círculo de Lectores.
- Zubiri, X. (1989) *Estructura dinámica de la realidad*. Madrid: Alianza.



Representations of Time.

Es esencial a la vida del individuo datarse a sí misma de un cierto instante -el nacimiento- y extenderse desde cualquier presente hasta un tiempo aproximado en que la muerte ha de venir. Esta conclusión cierta actúa por anticipado en nuestros días; es el gran mañana que modela nuestro hoy.

Ortega y Gasset. Introducción a las *Lecciones sobre la filosofía de la historia* de Hegel. Altaya 1994:32.

1. Myth and Linear/Cyclic Time.
2. Reason or Experience. The Movement towards a Rational Conception of Time.
3. The Physics of Time and the Basis of Scientific Temporal Models.
4. Time as Historical Identity.
5. The Ethos of Time.
6. Time, Body and Soul.
7. Time and the First Scientific Revolution. The New Science.
8. From Rationalism to Skepticism and back.
9. Empirical Notions of Time.
10. Newtonian Physics, Time and Determinism.
11. Reason, Experience and Time.
12. Critical Examination of Time.
13. The Aftermath of the First Scientific Revolution.

The human being has always tried to find an answer to the problem of time, a matter which, as we have seen, is linked to the question of identity, and so of origins, of being or becoming, and of history. Seen under this light, time becomes more an ontological question than a scientific notion.

We have seen how causation is conceptualized as emergence (birth) and time experienced as an object in relative motion with respect to us. The concept of time forms the basic grounding for many other experiential concepts. Hence, the irreversibility and inexorability of the passage of time is intrinsic to human nature. Unlike other creatures, we know that when our time is finished we will die.

The representations of time are essential components of our social consciousness, whose structure reflects the rhythms of the evolution of society and culture. The way in which time is perceived reveals numerous fundamental tendencies in the groups and individuals that form a determined society. There are many different explanations for the origin, passage, and end of time. The different understandings run parallel to the discoveries about the identity of

human nature and about the world that surrounds us. Some of these conceptions have changed but also some of the old conceptions are re-used, instead of being discharged. Western myths vertebrate the explanation of the contemporary world and has been present in all cultures. Paul Ricoeur (1975) has been one of the first scholars to offer a comprehensive study of the different conceptions of time, and of its relation to myth and language.

Cosmogonies relate the origins of cosmos, and has much in common with a creation myth, which deals with the origin of man and explores the relation between eternity and human time. Eschatological myths deal with the end of the world, and thus the end of time. All of them show that man is worried about the question of his origins and his beginning in time, which appears related to the origins of gods. However, many myths do not refer to the gods' end. In this sense, historical time is set in perpetual motion, not so man's time. Death ends man's time but not celestial time which is eternal. The dual nature of man, body and soul, is responsible for a dual theory of time, a linear irreversible flux linked to the body, but also an eternal time associated to the soul, a kind of consolation after death.

In the consciousness of primitive societies, time took the form of a powerful and mysterious force, an ordering principle, that controlled the lives of men. Time was loaded with affectivity. It was bad or good, depending on the mood of the gods, and favorable for certain activities depending on the movement of the planets and the seasonal changes.

In these societies, time was mostly experienced as a cycle. Human acts repeated the deeds of ancient heroes and gods and there was a tendency to abolish or ignore individual time, returning to a mythical time, the *illud tempus* of the origins (see Eliade 1949 and Whitrow 1961).

Gradually, as humans grew more conscious of themselves and of other individuals, a different representation of time began to emerge. Both the political and ethical value attached to time's ordering principle became stronger. Even more so, when humans became aware of the powerful tool time could be, particularly the control of the belief in the transcendence of time, as it extended in the future of mankind³².

1. Myth and Linear/Cyclic Time.

Debemos preguntarnos si el tiempo pertenece sobre todo al mundo externo o a la mente...debemos juzgar si esos términos primitivos (antes, ahora, después) no presuponen actos de juicio humano.
K. Denbigh 1981

As Lloyd (1979) points out, the Greeks did not have a fixed conception of time, and linear and cyclic interpretations abound. In Hesiod's *Theogony* (80BC) the origin of time coincides with the emergence of the gods, Chaos, Gaea and Eros. The first two are opposing forces. Chaos refers to the emptiness of the universe and sometimes to the Underworld (in Ovid, Chaos is a disordered, formless mass from which the maker of the Cosmos produced the ordered universe, an interpretation also used in the book of Genesis). Eros is Desire. Despite feminist protestations, Gaea appears as a locus or space, the Earth, which gives birth to Uranus (Heaven), the Mountains, and Pontus (the Sea), and after an incestuous union with Uranus, she bears other deities. One of them is the Titan Cronus (Time), who embodies the two dual aspects of Chaos and Order. It was a winged god, always ready to fly, and as we shall see, he devours his children, symbolizing the annihilation of time. Encouraged by his mother and supported by other titans, Cronus rebels against Uranus, his brother-father, and emasculates him. This produces the separation between Uranus (Heaven) and Earth. In another incestuous union, Cronus takes for consort his sister Rhea who bears Hestia, Demeter, Hera, Hades, and Poseidon. All of whom are swallowed by their father Cronus who has also been identified with Baal Saturn, a Semitic god, and with Moloch, to whom human sacrifices were made. After Zeus' birth Rhea tricked Cronus into swallowing a stone instead and when Zeus grew up he forced Cronus to disgorge his brothers and sisters, and defeated him after a great battle. Before dying, Cronus embodies and becomes part of Zeus, and so the leader of all the Olympian gods^{33 34}.

Lloyd explains that there is no systematic account of the development of time in Homer, although he does mention the Ocean as father of the gods and the world (Iliad, canto XIV, 201 & 246)³⁵. The gods are believed to be immortal and man's life only a transit (Iliad VI, 146). Man's soul is eternal and descends in Hades (Odyssey XI, 488 cited in Lloyd,1979:135-37)

³² Richard Tarnas (1991) has provided the general framework for this section of our project.

³³ We have seen how the construction of our mental world can take the form of interacting entities (what Talmay 1988 has termed "force dynamics").

³⁴ Hesiod's other epic poem, *Works and Days*, gives another picture of time, transformed into the rhythm of man's life after Pandora opened the jar loosing many evils on humanity. It tells the story of Perses, a man whose fate is hard and persistent work, according to the seasons, marked by the flight of birds and the movement of the stars. Hesiod also mentions (*Works* 109-201) the existence of three races or ages of man: gold, silver and copper, and the race of heroes or age of iron. Each of these has a different experience of time. The golden race, living under Cronus, knows no aging; its men die in dreams. The silver men spend a hundred years in infancy, and when they reach puberty they die. The men of bronze live only for action, they die at their own hands and descend into Hades where they become anonymous. The heroes die at war and never rest. A future race will be born with its hair white, that is, already old. Temporal and moral order appear inter-related in this account. (Lloyd,1979:135-37)

³⁵ Homer uses an extensive vocabulary to refer to time; *cronus* is used for intervals, *aiôn* expresses the duration of life, *êmar* (= day), *hōra* designates the seasons and the right moment for a certain activity. There are three

Once the time of the world and human time are set in a linear motion, it is natural that man/woman should have looked around and discovered the seasonal patterns of nature. It is also natural that he/she should have conceived the world as a micro-cosmos of the world of the gods, a world beyond his/her reach, which came to be the world of the stars and the universe in general. The anthropologists Santillana and Von Dachend (1977)³⁶ claimed that the discovery of solstices and equinoxes provided a new order to man's time. They explore a wide range of legends from various cultures to show how agricultural primitive societies quickly noticed the relationship between the time of the stars and the time of the earth. Fertility rites based on astronomy developed in an attempt to regulate the cycle of crops.

Sir James Frazer (1911-15) and Jessie Weston (1920) have explored some of these rites in the Mesopotamian, Egyptian and Greek traditions (some of which served as sources for T.S. Eliot *The Wasteland*). In many of these rites the figure of the Year-god or king, whose powers guaranteed fertility and rain, was offered as sacrifice when his powers failed. Sometimes he was buried and from him new crops sprouted in spring. The Celtic Green Men and John Barleycorn are examples of these mythical figures. In Semitic rituals, the god Marduk was confined in a well (the dark) and visited by a goddess (a messenger in later and Gnostic versions) who gave him strength and courage and finally helped him to resurrect (Eliade, 1949:95). In other cultures (Egyptian) he was thrown into the waters of the river and later fished out (resurrected), symbolizing the rebirth of life in spring. The ritual of immersion in water was then taken by later religions. In the case of the Greek myth, for example Oedipus Rex, the plague upon Thebes was due to the crimes of Oedipus against the procreative cycles (he married his mother). Another example is that of Adonis, lover of Aphrodite, goddess of sexual love (fertility). When he was wounded in the groin by a boar and died, Aphrodite suffered so much that the Earth was winter. She made a deal with Hades, king of the underworld to release Adonis for part of the year and when the lovers were reunited the earth regenerated (Spring). We find a similar version of this myth in the Egyptian myth of Osiris. The recurrent fish and fisher religious symbolism reflects the high degree of dependency on rivers and seas. Thus Buddha, for example, was represented as sitting on the bank of the ocean of Samsara, and Christ's disciples, fishermen who were to be "fishers of men". The fish

seasons, spring, summer and winter. *Opora* signifies the ripening of fruit and grain (autumn). The sun and the stars mark the course of time.

³⁶ The title of their book, *Hamlet's Mill* refers to the Icelandic hero Amlodhi (Hamlet) whose mill used to produce peace and abundance. When it began to produce salt, it was thrown into the sea where it formed a whirlpool known as Maelstrom (Mael = mill) (used in Poe's tale). The mill or wheel represents a cyclic conception of time, a periodic destruction and construction of the world, that Santillana and Von Dachend claim it may have been modeled on the movement of the stars and constellations.

was the ancient symbol of Christianity. The ceremony of the crowning of kings was also ritual of initiation. A new chieftain regenerated the history of the clan and brought new life. Other initiatory ceremonies were marriage, taking a bath or immersion in water (baptism), impregnation of a sterile woman or a virgin, birth and death.

Mircea Eliade (1949) has pointed out these rituals³⁷ as a common denominator in most religions. They were used particularly at the end of a cycle (New Year in the pagan sense, the Passion and Resurrection of Christ in Christian religions, etc) are intended as amendment of past sins and regeneration of the spirit, the beginning of a new cycle with new potentialities. These ceremonies were generally associated to cosmological events or the movement of the stars and planets. Linguistic evidence of this relationship can be found in the names of the days of the week, derived from Greco-Roman deities associated with the planets, and in the months (in Latin *mensis*, a word which springs from the root *me-* like *metior*=measure and moon).

Eliade adds that there has always been a certain rebellion against the linear, historical conception of time; a kind of nostalgia for a periodic return to the original mythic time. This metaphysic of periodic regeneration of time differs from what Eliade calls post-Hegelian approaches to time (Marxist, Historicist, Existentialist...) which take man as the measure of everything considering that "he makes himself within history" (Eliade,1949:10). Eliade explains that while our collective memory is a-historical, human individuality, his creative capacity and the irreversibility of history, appear to have a secondary character as revealed in the analysis of the different myths and religions.

The cosmogonic act of creation of reality is always represented as strength, efficiency and duration (Ibid. 20). In the two myths that we have analyzed, the Persian and the Greek, creation did, in fact, arise from a struggle between the different primal forces, originally separated by a void or chaos. In the course of this struggle the human world was created. It seems that, as we have explained before, the concept of causation is closely connected to the idea of interaction between forces or instruments, forming one of the basic cognitive tools of our brains.

In the ritual repetition of the cosmogonic act, the concrete time during which the creation/construction is achieved, is projected into a kind of mythic time, '*in illo tempore*'.

³⁷ An important point in the Greek conception of time is the difference between sacred and pagan time. The Greek festivals show two distinct ways of perceiving time. On the one hand we have the linear account, time as an irreversible process which ends in man's death. But there is also the cycle of seasons and the daily and yearly movements of the stars, which are evident examples of a repetitive process. Lloyd indicates that there is a clear contradiction between both conceptions from the abstract point of view.

Eliade explains it using the concept of space, closely associated to the notion of time, as we have seen before. For Eliade, a ritual is not only the transformation of a profane space into a transcendent space, but also the transformation of a concrete time into a sacred time. This is the reason why all ceremonies, matrimony, fights, orgies, dances, etc. have a ritual function. The status of 'reality', explains Eliade, is acquired only by repetition (Ibid. 39)³⁸. The transformation of the dead ancestor into hero, corresponds to this fusion of the individual and the archetype. In the Greek tradition, explains Eliade, only the heroes maintain their personality, that is their memory, after their death. Their acts, however, are exemplary, and in a certain sense impersonal (Ibid. 51-52).

The significance of the feasts and the ambivalence and polarity of periods of sadness and happiness, indulgence in food and abstinence, meditation and orgy, have been seen to function in a system of periodical renovation and commemorative ritual. The end of a cycle is produced in an apocalyptic manner. Rain (as in the Fisher King myth) and fire (as in Buddha's Fire Sermon, immortalized in T.S. Eliot's *Wasteland*) are the usual elements of a purification which precedes death.

Conferring time a cyclic dimension eliminates its irreversibility, so that any transformation becomes not final, not definitive. It offers the possibility of regeneration and what Eliade considers more important, each repetition has the sense of conferring reality to human events (Eliade, 1949:86). Profane life is for Eliade the unreal, the thing not created, the no-thing. Only the transcendent is real (Ibid. 88). History is then abolished '*in illo tempore*' ad infinitum, in the future. We shall come back to this point when we analyze the existential approaches to time.

2. Reason or Experience. The Movement towards a Rational Conception of Time.

Hablaré del doble proceso de las cosas: ya que por una parte aumenta el uno, permaneciendo solo, a partir del múltiple, y por otra, al contrario, se divide y del uno nace lo múltiple. De lo que es mortal, pues, procede un doble nacimiento y una doble destrucción...Y estos elementos no abandonan nunca su continuo cambio; o todo se unifica gracias al amor, o, de nuevo, cada elemento se separa, llevado por la fuerza hostil del odio.
Empedocles (490-430BC), *Purifications*. Frag 17. quoted in Lloyd, 1979:150

Socrates Whereas, our argument shows that the power and capacity of learning exists in the soul already; and that just as the eye was unable to turn from darkness to light without the whole body, so too the instrument of knowledge can only by the movement of the whole soul be turned from the world of becoming into that of being, and learn by degrees to endure the sight of being, and of the brightest and best of being, or in other words, of the good.
Plato's *Allegory of the Cave* Book VII of *The Republic*

³⁸ We have seen how cognitive entrenchment takes place through repetition, where "a structure comes to be manipulable" and "achieves the status of a unit" (Langacker, 1988:127-161).

Together with the mythical accounts of Hesiod and the literary conceptions of Homer, one of the first Greek reflections on the question of time comes from Anaximander (610-545BC), who relates time and justice, like Hesiod does in the *Works and Days*. Anaximander's cosmology is no longer mythological. He conceives the process of creation as the result of the interaction of natural forces. The first living species are engendered when the wet received the action of the sun rays (Lloyd,1979:144).

Lloyd explains that from around 500BC a new conception of time begins to be formed within Greek thought. He points out three key factors: a more vivid consciousness of the past, new ideas of progress and change, but also a growing interest in the value of history, coming mainly from Herodoto and Tucidides (Ibid.139). Two different reactions appear.

The followers of Heraclitus (550-480BC) held that life was all change and process. They identified being and becoming because experience taught that change was obvious. The universe was identical for everyone, and not created by any god nor man; it had existed always and will always exist, "like an eternal fire" (Ibid.145). Democritus (460-370BC) thought that time was composed of atoms, but that these were not real.

The Parmenidean doctrine of the one was the first attempt in the direction of abstract thought and not merely the description of reality. Zeno of Elea (495-430 BC) disciple of Parmenides, held that logic is a surer indicator of reality than experience. As he tried to recommend the Parmenidean doctrine of 'the one' (an indivisible reality) by showing that the assumption of the existence of a plurality of things in time and space carried with it serious inconsistencies, Zeno came to conclusions that affected the notion of time.

Zeno's method of *reductio ad absurdum* is explained by Plato in his *Parmenides*. Basically, it raises doubts about the possibility of a mathematical continuum, since a unit of a certain magnitude cannot be both infinitely divisible and indivisible without contradicting the original hypothesis of magnitude. Translated into the physics of movement it meant that movement was absurd and did not exist, that is that the time continuum, conceived as movement, was equally absurd, an illusion (Owen 1966, 317-340 cited in Lloyd,1979:146).

The doctrine of the transmigration of the soul, metempsychosis, was already found in Homer, although it became particularly associated to the figure of Pythagoras (references in Xenophon, Pindar, Herodotus, Empedocles and Platon's *Republica* 617 all cited in Lloyd,1979:139). The main source is found in Plato's *Phaedo* (71b s), whose object is to justify belief in the immortality of the soul by showing that it follows from a fundamental metaphysical doctrine (the theory of the Ideas and the doctrine of the Forms, explained in the *Meno*). The

theory of the Forms insists that beyond physical things, perceived by the senses and subject to constant change, there is the spiritual realm of the Ideas, apprehensible only by the mind. For Plato (428-347 BC), man lives in a world of appearances, of phenomenal manifestations. This is the view expressed in the *Republic*, in his celebrated metaphor of the cave, where the changeable physical world is likened to shadows cast on the wall of a cave by images of the remembered Ideas. Plato's theory of reminiscence (anamnesis) is a form of epistemology in the sense that it enables man to reach the knowledge of the Forms or Ideas (Ibid.155).

What distinguishes Platonism from other pre-Socratic philosophies is the interpretation of the world in terms of man's rationalism and Socrates' ethical approach. Like Parmenides, Plato seems to have sought an absolute unchangeable essential reality, independent of the phenomenal world, the world perceived by the senses, an irreversible flux of change. For Plato, the soul is independent of the body, and hence immortal. Dying is only the coming into a new life (see also Guthrie, 1965).

But Plato contributes to the question of time in another way. He refutes Parmenidean monism in the *Sophist* by drawing the distinction between absolute and relative non-being. If we say that A is not B, this does not mean that A is nothing, but that A is other than B. This dialectical approach opens the door to inter-relations of compatibility or incompatibility (explored by Wittgenstein) such as linear and cyclic time, and the rhetoric of language. If false means 'what is not' then false is nothing at all, because it cannot be said nor thought.

Even if all the dialogues that we have mentioned lay the basis for Plato's approach to time, the question is comprehensively addressed in the *Timaeus*, which has remained a source of controversy. In this dialogue, Plato introduces the *chōra* (space and not matter), a metaphysical substrate over and above God or mind which sets limits to all rationality (he had introduced God as the intelligent cause of all order and structure in the world in his *Phileus*, a cause that imposes a definite limit upon an indeterminate continuum or chaos. Hence, time appears with the created universe (Lloyd,1979:157); it is a dimension introduced with creation (Ibid. 158). For Plato God is not a creator but a shaper. His vision of human nature as essence/form and matter/body, meant that there are two different time scales, the eternal time of the forms and the soul, and the physical time of man, which ends with his death (dualism).

The presence of the *chōra* is justified in terms of *anankē* or necessity (these concepts appear to owe much to Gaea and Eros in Hesiod's *Theogony*). The obvious psychological implications of the conception of the *chōra* have recently originated new interpretations of the *Timaeus*, particularly under the influence of psychology, psychoanalysis and feminism.

As we have seen, the cyclic approach to time, the time of the soul, co-exists with the idea of an irreversible biological flux ending in the death of the body. Lloyd mentions that a new stimulus was received from the Near East, Egypt in particular, mainly through the figure of Pythagoras (who spent a long time in Egypt) and his followers. Aristotle's lost book on the doctrines of the Pythagorics would have been a valuable source of information, although some variations of these doctrines can be found in Empedocles' *Purifications* (Ibid.148-9). Hatred causes the fall of the soul and is responsible for the separation of the four basic elements (earth, water, air and fire), which only become re-united through love (and purification).

Eliade has related the myth of the eternal retour found in Greek philosophy to Persian and Babylonian sources (Eliade,1949:113). Other 'non-official' historical records, such as Masonic historical accounts, the Gnostic gospels, the death-sea manuscripts, etc. have traced the connection among Semitic, Egyptian, Greek and Jewish beliefs in the transmigration of the soul and the cyclic approaches of the regeneration of time^{39 40}.

3. The Physics of Time and the Basis of Scientific Temporal Models.

Time is the moving image of eternity.

Plato

Time glides by with constant movement, not unlike a stream, for neither can a stream stay its course, nor can the fleeting hour.

Ovid

More than any other thinker, Aristotle (384-222BC) determined the orientation of Western thought. His family occupation being medicine, he placed greater emphasis on the

³⁹ Modernism has made use of these accounts, as shown in Eliot's *The Wasteland* and James Joyce's *Ulysses* and *Finnegans Wake*. Joyce makes use of Gnostic elements, particularly Bruno's opposites and the notion of metempsychosis or reincarnation of the soul. The fact that Finnegan is a mason builder is another point of similarity.

⁴⁰ Giordano Bruno's (1548-1600) revolutionary hypothesis and his strange geometric drawings related to the ancient dualistic Rosicrucian and Masonic Hermetic Tradition were and still are considered heretic, for they have continued to raise questions that challenge some of Western civilization's most cherished beliefs, particularly after the discovery of the scrolls of the Dead Sea. The Masonic Hermetic Tradition is a dualistic religion like Manichaeism. The first traces its roots to the Egyptian cult of Osiris. The second to Mani, the Persian "Apostle of Light" or supreme "Illuminator" in the 3rd century AD, who viewed himself as the final successor in a long line of prophets, beginning with Adam and including Buddha, Zoroaster, and Jesus. These religions spread into the Asia (Tibetan Buddhism has strong links with them), the Roman Empire, Egypt and Northern Africa, where St. Augustine became a convert. It reached Rome in the 4th century. Vigorously attacked by both church and state it disappeared in the following century, although similar teachings resurfaced during the Middle Ages (the Paulicians in Armenia in the 7th century, the Bogomilists in Bulgaria in the 10th century and the Cathars or Albigensians in southern France in the 12th century). Both are types of Gnosticism, a dualistic religion that offered salvation through special knowledge (gnosis) of spiritual truth. Like in Platonism, life was seen as painful and evil and only inner illumination or gnosis revealed that the soul which shares in the nature of God has fallen into the evil world of matter and must be saved by means of the spirit or intelligence (nous). Spirit and Matter, Body and Soul, Good and Evil are radically separated. At death the soul of a righteous person returns to the Good (see Knight & Lomas, 1997).

positive value of material existence and distanced himself from Plato's conception of the soul as an independent form, only temporality resident in the body. Aristotle denied the postulation of entities for the existence of which no sufficient evidence or arguments could be offered, and the relationship of which to the world of sense experience could not be intelligibly stated.

In *Eudemus or On the Soul*, Aristotle defined the soul as a vital principle, essentially united with the body, and organic, not a transcendental category. The soul is for Aristotle a continuation of the body consisting on a number of biological faculties such as the nutritive, responsible for growth, the perceptual (he gives a detailed account on the five modes of perception or senses) and the intellectual, where he explains the idea that language and words (*logos*) are symbols of thoughts and other mental phenomena and therefore, an expression of the soul (McKeon, 1947:145-235).

Aristotle dedicates several books to study the question of time. In book II of his *Physics* he studies the material and formal causes by means of which everything comes into being. The importance of the notion of causation as process or dynamic force is perhaps the reason why he dedicates book 3 and 7 to the notion of movement and motion, hence to space, position and time. In book 8, he studies the primary cause of the movement of natural bodies. These general principles discussed in the *Physics* are applied to the universe as a whole in *On the Heavens*, where Aristotle argues that the world is spatially finite, a material and passive continuum, but temporally eternal. The dozen little treatises that form his *Metaphysics* describe the most general, universal or abstract features of reality. Book 1 discusses the pre-Socratic and Platonic theories and the problems of causal explanation, book 10 focuses on unity, continuity and identity, providing the basis for his conception of God, as the unmoved and ultimate cause of movement, while book 12 offers Aristotle's theology. Aristotle's God is pure intelligence and not a creator, for the world had already been in existence (the world is eternal, conception he traces back to Plato in *Physics* 222 s cited in Lloyd 160). God is only the mover, ultimate cause of what happens in the world (McKeon 238-243) (Lloyd, 1979:161) Time is defined as the measure of motion in regard to what is earlier and later (*Physics*, 219 s cited in Lloyd, 1979:159). If there were no change in the universe there would be no time. Hence it depends on motion and on its measuring, so it also depends on the existence of a counting mind, the ultimate intelligence or *logos*.

Aristotle rejects the definition of space as a void. For him empty space is an impossibility. He disagrees with Plato and the Pythagoreans in that the four basic elements are composed of geometrical figures. Aristotle defines space as the limit of the surrounding body towards what is surrounded, and claims that although potentially divisible (like time),

space and time are not actually divided (this is clear in book 4 of his *Physics* where he discusses Zeno's paradox of Achilles and the turtle (see Lloyd,1979:153). Aristotle's conception of 'now' as instant is, however, conceived as geometrical point (Ibid.162). This notion differed from the ideas of the Stoics, who, according to Plutarch did not admit the existence of a very brief time (cited in Lloyd,1979:162) and from the ideas of Epicure and his followers who believed in the discontinuity and indivisibility of time, matter and movement (the existence of atomic *quanta*).

Platonism and Aristotelianism have formed the foundations of Western culture and more than to philosophical doctrines, the two approaches are different ways of seeing, interpreting, reading the world. Psychological and spiritual intuition versus a scientific and rational analysis.

Both have in common the fact that they place the human being at the center of a cognitive process which is oriented to the apprehension of reality, and both approaches have become more closely articulated in later experiential conceptions of the world (see Tarnas,1991:79-82). The psychological and the rational are no longer antagonistic and the tension between truth and art, between objective reality and subjective interpretation has eased, once the ethical value of man's knowledge has been proved a cultural fiction in recent poststructuralists accounts.

Plato's condemnation of poetry and rhetoric as instruments of emotion, hiding truth, a suspicion which became dominant with the rise of empirical science, has proved unfounded by modern philosophical thought, and Aristotle's praise of metaphor as the way "we can best get hold of something fresh" (*Rhetoric* 1410 b) has finally been carried over into recent psycholinguistic theories (Lakoff & Johnson,1980).

4. Time as Historical Identity.

Our own generation enjoys the legacy bequeathed to it by that which preceded it. We frequently know more, not because we have moved ahead by our own natural ability, but because we are supported by the mental strength of others, and possess riches that we have inherited from our forefathers. Bernard of Clairvaux used to compare us to puny dwarfs perched on the shoulders of giants. He pointed out that we see more and farther than our predecessors, not because we have keener vision or greater height, but because we are lifted up and borne aloft on their gigantic stature.

John of Salisbury, *The Metalogicon*, 1159-60

Many commentators coincide in crediting the Jews with the construction of historical time, just as the Egyptians and the Greeks have been credited with the construction of space, and the Romans with the construction of the state.

André Neher points out that the Semitic peoples, nomads and emigrants, based all their metaphysical conceptions on time, on their history, relegating space to the area of religious and sacred practices. He affirms that the *Genesis* even contains a rejection of space, in the sense that it places all emphasis on the division of time. *In the beginning (berechit) was the Word. Berechit* does not really mean 'in *the* beginning'. It means 'in *a* beginning'. That means that the act of creation itself occupies a time. And then God begins to create and divides creation in 'seven days'. Creation manifests itself with the apparition of time, and it is produced *ex nihilo*, out of nothing (Neher, 1979:170). The notion of creation engulfs all the problems of space. This is the difference between the Greek and the Jewish conception of creation. For the Greeks, the world originates from matter and energy, that is content and form, which are spatial notions. For the Jewish people, life is not the result of a battle of opposites within chaos. In the beginning time was set in motion by God and history began to advance in an irreversible way (Ibid.172). God's transcendence comes from the fact that nothing created is contemporary with God. God exists in a no-time. The end of history is the end of human time but not of God's no-time. In this sense Jewish eschatology is a replica of its own cosmology of origin (Ibid.173).

But if creation is not contemporary with God, God can be contemporary with creation. He can become part of the world in two ways: through his spirit, and through his word (Ibid.). God's words are the rhythm of His creation, so that the relationship between God and the world becomes historical, not mythical). The words are the acts, *divré hayyamin*, history becomes narration, articulated by the divine messenger or prophet (Ibid. 174 & 176)

Why is creation articulated in seven days? Neher explains that the day *yemot* is identified with light *yom*, word taken in the astronomical sense of day, a period of united moments, of time, of history. The history of man, of his origins, forms part of a story which exists alongside him. It is in this sense that Neher affirms that the Jewish conception of history has contributed to associate time with the basic existential human values (Ibid.169)

Another interesting aspect of the Jewish conception of historical time is its character of improvisation. Neher points out that in the rabbinical exegesis (*Berechit Rabbá* 9,4) there are references to God's previous attempts to create the world. A total of twenty-six failures are recorded, a history marked by radical insecurity that forces God to cry in the *Genesis*, '*Halway shéyaamod*' (Hopefully it will resist!) (Ibid. 177).

This insecurity of Jewish history is what guaranties its open-endless⁴¹. There is no omega in Jewish history, just as there is no alpha. Biblical history and its future remains open. The reason is man's freedom. As Neher explains, by creating man free, God introduces in the universe a radical factor of incertitude. "Free man is improvisation made flesh and history" (Ibid.178), and his life are dramatic moments of learning to be free. The dimension of human time is not a fixed and essential 'being' but an existential, sometimes pessimistic, sometimes hopeful, 'perhaps'.

5. The Ethos of Time.

The world is everything, that the Fall is.
Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus* 1

As we have seen, Plato developed a wide-ranging system of philosophy -logical, epistemological, political, metaphysical- but above all, ethical, owing much to his more than master, friend, Socrates. For Plato, eternity was the means through which the phenomenal world came closer to the intelligible world. Eternity is the life of the intellect and so of the soul. Hence, time is the life of the soul.

Plato's disciple Plotinus (205-207AD) also believed that the soul of the world produces time when it creates the sensible world, which is an image of the intelligible world. But Plotinus adds a new aspect. He emphasizes the conception of time as a product of the degradation of the soul, inquiring about the kind of Fall from which time originates (Plotinus' *Ennéada* cited in Lloyd 1979, 163). *Opus de proton exé pese khronos*, How is it that at the beginning, time falls suddenly? The fall is understood as a time of degradation, beginning in eternity (*aion*), a word of Indo-European origin which includes the idea of force as expansion and movement (the Latin *aeternitas* has lost this sense)(see Tarnas,1991:152-3 and K. Armstrong,1993: 158-163, 195-8, 258-9). St. Augustine's conception of time is also based on this notion (see Ricoeur,1987 and Armstrong,1993:183-190). For Plotinus time is beyond any kind of memory (Plato's *anamnesis*) and man comes to being within time, because *physis* is the substrate of human time and the essential principle of being. Eternity exists before time.

Plotinus' arguments were quickly adopted by the early 'Christian Fathers', together with the Platonic tenet of the immortality of the soul. In trying to provide the basis for the doctrine of the resurrection of the body, the Christian theologians approached the question of time in a

⁴¹ It might seem casual that, playing to be the God of creation, Joyce adopted a Jewish man for the protagonist of his particular *Odyssey*. It may be, however, that Joyce was letting his book write itself, with the help of freedom, chance, and the reader. More about this later.

dual way and tried to reconcile two extremes apparently opposites: the idea of time as perpetual flux and its limitation in man's physical death, and the eternal time of God, the time of cosmos and of nature, a time where renewal (cyclic time) is possible.

The influence of Platonism was first felt in the Christian Church through the figure of Saint Augustine (354-430 AD). The faith of the Christian Church had seemed to him unphilosophical and intellectually poor and after a brief interest in the Manichaean Church, whose approach was more rational, Augustine became disillusioned with religion and fell into agnosticism. Ambrose, bishop of Milan, introduced him to Neo-Platonic writings, mainly Plotinus (see Tarnas,1991:151-159 and Armstrong,1993:183-190).

In his *Confessions*, Augustine explains that the discovery of God is more a mystical experience than the conclusion of a rational process. God is spiritual light, the illuminator of all truth (*De civitate Dei xi 4*). Evil is darkness. Truth is not made, is found through the revealing word of God: *In the beginning was the Word*. The notion of origin is, therefore, not taken as a temporal instant. Time is created along with the universe (*Confessions* 385-426). The Spanish translation, *en el principio era el Verbo*, carries with it the idea of action, force and expansion; a kind of setting in motion the whole universe.

To the question of *Quid est tempus?*, How is time manifested? Augustine responds that it is *distentio animi*, that is the distance that the spirit or soul (*extensio animi*) takes from the self in its movement to contemplate God (*Confessions, book XI*).

The manner of approaching the problem of time in St. Augustine is clearly psychological. The past exists now, he says, in the sense that exists as present image or memory of past events. The same applies to the future (*Confessions* XI, 17-18, cited in Lloyd 164). The only event that marks history for a Christian is Christ's Salvation, his death (what Christ calls "his hour") eliminates man's sin and fall, reuniting the past, and his Resurrection, which is an anticipation of the future resurrection of mankind. Past and future are re-united in the time of Christ, an event celebrated in the ritual, which is an anamnêsis of the time (*kairos*) of Christ, Sunday (*Sonntag*, the day of the son, *dimanche*, *domingo*, the day of our *domine* or lord), which is also the sacred day of his Resurrection.

Christ inaugurates the new age of glory, a time or realization of all divine promises; the final manifestation (theophany) of God, the regeneration of history (Eliade,1949:123). Christ is "the Word made flesh", that is, where history is both consummated and begins. Christian Salvation confers time a maximum of potentiality and of order (Páttaro,1979:195-6). Man's time is a limited fraction of the unlimited duration of the time of God (Cullmann 168, 44 cited in Páttaro,1979:198)

6. Time, Body and Soul.

The human body is the best picture of the soul.
Ludwig Wittgenstein *Philosophical Investigations*

After the fall of Rome and after Justinian closed Plato's Academy and the Lyceum of Aristotle in 529, most of the major texts of Greek philosophy became unavailable. But Islamic scholars in the Near East saved many of these ancient manuscripts they had found in Byzantine libraries and, from the richest library in the ancient world, the library at Alexandria. Between the 8th and 9th centuries, Islamic scholars like the Spanish Ibn Sîna (Avicenna)(980-1037) and Ibn Rushd (Averroës) (1126-1198) as well as the Jewish scholar Moses Maimonides (1135-1204), studied these manuscripts, translated into Latin by Boethius in the 8th-century, and wrote commentaries on them, contributing to integrate Aristotelian thought into Arabic culture. By the 12th century, these manuscripts as well as the commentaries on them, made their way back into Europe by way of Spain, Sicily and North Africa. And all of this was due to the Crusades and the reactivation of trade which the end of the Crusades made possible. These texts also helped to make the 12th century Renaissance a reality. By the middle of the 13th century, French and Italian universities were literally inundated with these ancient texts, especially the philosophical works of Aristotle (see K. Armstrong, 1993:129-199).

The impact of non-Christian Aristotelian and Arabic philosophy engendered fears, doubts and suspicions among Christian theologians and some universities imposed a ban on his works. Albertus Magnus was faced with the danger of being accused of following Aristotle against Church dogma. His pupil, Thomas Aquinas (1225-1274), the "Dumb Ox" of Roccasecca (Naples) as he was called⁴², distanced himself from Aristotle whenever necessary, even when he drew heavily on Aristotelian thought for his *Summa Theologiae*.

By the end of the 13th century, Christianity had become the world view of Medieval Europe. But Christianity -- especially Christianity as interpreted by its institutional form, the Church -- was always confronted by challenges. One such challenge was Human Reason -- a capacity to think which had been discovered by the Greeks, accepted by the Romans, but which had been labeled pagan by centuries of intellectual arrogance on the part of the Church Fathers. The Church Fathers -Origen (185-254), St. Jerome (c.342-420) and St. Augustine (354-430)- sought to explain the Holy Scriptures through Revelation and Faith alone. Aristotelian scientific rationalism and the primacy of intelligence over faith appeared

⁴² Joyce claimed the use Aquinas' aesthetic theory in his *Stephen Hero* and *A Portrait*. Note also the connections with episode "The Oxen in the Sun" in *Ulysses*.

incompatible with Christian theology. But, they soon realized that they needed the classical authors to aid them in their writing. Aquinas recognized this and sought reconciliation. But instead of uniting two philosophical traditions as Kant was to do in the 1780s, Aquinas joined two methods, claiming that reason is able to operate within faith. Reason was no longer conceived as the nemesis of Faith. Neither was Philosophy the enemy of Theology. Instead, Aquinas joined the two by claiming that both were paths to a single truth: "God exists" (see Tarnas,1991:195-205).

Aquinas' position was based on a new view of *physics* (nature) as a religious value. By situating man ontologically, that is, by his very existence, at the juncture of two universes, the history of nature and the history of spirit, Aquinas was able to solve the old question of man's duality (body/soul) so that the body was no longer seen as the prison of the soul, and it was considered, together with the soul, equally sacred.

Aquinas explained that the demonstration of the existence of God can be made in two ways: a) *propter quid*, through cause, that is, to argue from what is prior absolutely, and b) *demonstration quia*, through effect, that is, to argue from what is prior relatively only to us (Aquinas, *The existence of God* in Pegis,1948:23). Hence, he maintained that the immortality of the human soul can be strictly demonstrated, being all essence like God. The soul's powers of knowing and willing, however, are based upon sense experience, which leads to the mind's reflective activity, the mind being integrated in the human soul.

Aquinas used Aristotle to justify his entire thinking. Aquinas' theory of knowledge is not the vision of divine truth that you might expect coming from a Christian saint. Rather, his theory of knowledge is a sober statement of how we know the world. The human being is a rational animal and the world can be understood by human reason. Aquinas tried to reconcile faith and reason. Whatever exists, can be understood. Whatever exists, has a set of causes. These causes are known only through man's experience and his reflection upon that experience. To find these principles or first causes is the whole object of our knowledge. Aquinas was not satisfied with knowing things as they are -- he wanted to know why. And this took him to Aristotelian logic.

Religious conformity and dogmatism had broken down being now confronted by a general awakening of the European mind. This awakening took various forms among different groups of people across the European continent. In fact, the very growth of Lutheranism, Calvinism and dozens of other Protestant sects shows that the Church could no longer maintain its dogmatic authority. The clash between reason and faith was perhaps inevitable considering the intellectual, social, economic and cultural changes of the 12th and 13th

centuries⁴³. Some sort of synthesis was desperately needed. This synthesis came with Thomas Aquinas, whose new development in Christian doctrine was a decisive blow on the numerous heresies which believed in Platonic dualism and in the Resurrection only of the soul, sometimes confounded with Illumination, which took place during the life of an individual, and posed serious doubts on the bodily Resurrection of Christ himself, hence not recognizing his status as Son of God. Aquinas made clear that man would resurrect in body and soul (Aquinas, *On the simplicity of God*, cited in Pegis, 1948:28-33) and even though the objection was raised that Aquinas was not sufficiently safeguarding the transcendence of the spirit, the doctrine that the soul survives the death of the body, he was canonized a saint in 1323, his thought became the foundation of the Roman Catholic Church down to the present day. Aquinas was named doctor of the church in 1567 and proclaimed protagonist of orthodoxy during the Modernist crisis at the end of the 19th-century.

Living, I despise what melancholy fate
has brought us wretches in these evil years.
Long before my birth time smiled and may again,
for once there was, and yet will be, more joyful days.
But in this middle age time's dregs
sweep around us, and we bend beneath a heavy
load of vice. Genius, virtue, glory now
have gone, leaving chance and sloth to rule.
Shameful vision this! We must awake or die.
Petrarch

7. Time and the First Scientific Revolution. The New Science⁴⁴.

The present only has abiding in nature; things past have a being in the memory only, but things to come have no being at all, the future being but a fiction of the mind.
Thomas Hobbes.

The boundaries between philosophy and science were originally not as easy to draw as they appear to be in our age of compartmentalized knowledge. The first attempts to move beyond myth to a rational account of nature beginning around 500 BC as we saw in previous sections, involved the sort of elements and entities - Heracleitus' atoms, Parmenides' one and only substance- that form part characteristically of science. The process of inquiry also involved observational procedures, patterns of inductive logical argument, forms of representation, metaphysical presuppositions, much like the method used by science to validate a hypotheses, which reasons from facts to general principles. Questions about nature

⁴³ Dante's and Bruno's positions can be read as outward signs of an underlying conflict between Reason (knowledge-light) and Authority (judgement) which marked the gradual emergence of new paradigms, empirical and dialectical.

discussed in Plato's *Timaeus* and in Aristotle's *Physics*, for instance, are neither purely metaphysical nor purely empirical in character. Even Plato's idealism revealed that the ultimate constituents of his physical theory were based on a numerical and geometrical framework, although Aristotle considered these abstract mathematical forms too general and remote from actual experience to explain qualitative details of empirical entities.

During the Middle Ages methodology became unimportant, because, as we have seen, only God was responsible for man's knowledge, which was naturally limited. Theology and science worked together devising rules for predicting what could happen in a universe ruled by an omniscient God. When it came to ordering the universe (which was like recording the universe's time, a macro-cosmos of man's time), the Medieval world ignored Aristarchos of Samos (310-230 BC) heliocentric model, and borrowed its knowledge from the Egyptian geographer and astronomer Claudius Ptolemy (90-168) whose system put the known planets (Moon, Sun, Mercury, Venus, Mars, Jupiter, Saturn) in seven concentric spheres around a center, the sphere of the earth. The kingdom of Aristotle's Prime Mover, First Cause or God occupied the outmost ninth sphere. The entire scheme depended upon God, and upon His Alliance with man, the individual's absolute and unwavering faith in Him.

Why then do we hesitate to grant (the Earth) the motion which accords naturally with its form, rather than attribute a movement to the entire universe whose limit we do not and cannot know? And why should we not admit, with regard to the daily rotation, that the appearance belongs to the heavens, but the reality is in the Earth?

Copernicus (1543) *On the Revolutions of the Heavenly Bodies* in Altaya IX-LXIX

I do not feel obliged to believe that the same God who has endowed us with senses, reason, and intellect has intended to forgo their use and by some other means to give us knowledge which we can obtain by them.

Galileo (1615) *Letter to Grand Duchess Christina of Lorein*, in Altaya 71

Some men became more interested not in the content of this miracle, but on its form. Embracing the Faustian spirit, they wanted to know more. They accepted the existence of the miracle, but they wanted to know how it occurred.

The mathematical achievement of Greek science in Alexandria, Euclid's (4th century BC) systematic account of geometry and Archimedes's (3rd century BC) development on figures enclosed by curved lines and surfaces (Hull, 1959:92), and Hipparchus' invention of trigonometry, was further advanced by the Arabs along the southern border of Europe and in Spain during the Middle Ages. By the second half of the 15th century, following the fall of

⁴⁴ Together with Tarnas, 1991: 241-326, I have also found Armstrong 1993, Cassier, E., Kristeller, O. & J.H. Randall, Jr. (eds.) (1948) useful sources of information.

Constantinople and the sudden influx of classical literature to Europe, the spirit of free inquiry and admiration for pre-Christian thought became more prominent (Ibid.122).

The Polish-born Nicholas Copernicus (1473-1543) was one of these men who confided in the powers of human reason and wanted to know more. A graduate in Mathematics from Bologna and in Medicine from Padua, he dared to oppose the geocentric theory and determined that the sun was at the center of the cosmos, an opinion that did not find its way to press until his death in 1543 (*De revolutionibus orbium coelestium*). By the time of Copernicus the Ptolemaic system has shown so many contradictions as to create a crisis in astronomy (Kuhn,1962:137).

The Italian Dominic Giordano Bruno (1548-1600) was not so careful, and his assault on Ptolemaic astronomy, indicating not only that the earth was not the center, but that there was no center at all, caused him to be burned at the stake. Bruno explained that the idea of center was just the appearance of the universe relative to the point of observation (Ronan,1983:331). Just as 'up' or 'down' are relative positions, motion is also relative and hence, there is no absolute direction in the universe. What is more, for Bruno time is also relative, an assumption which challenged Aristotle's basic notion of the earth, the heaviest element, being the center. Even more revolutionary was Bruno's hypothesis of a plurality of worlds and universes and his repudiation of the notion that the materials in the heavens were of a higher order than the basic elements of our planet (earth, air, fire and water), a view which directly challenged the notion of the privileged position the human race supposedly enjoyed. Bruno believed that the other heavenly bodies were presumably made up of the same materials as the earth (*De triplici minimo et mensura*), a guess which required the spectroscope of the 19th-century to prove scientifically valid. Bruno's writings have been the subject of much speculation, particularly his strange geometric drawings which hold a close parallelism with those of the Rosicrucian Hermetic Tradition (Yates, 1964 & 1972)⁴⁵.

In 1572 the Danish astronomer Tycho Brache (1546-1601), who did not accept the heliocentric model, observed a new star in the constellation of Cassiopeia. The star was brighter than any other star for more than two years, so bright that contemporary accounts tell us that it could even be seen in daylight. In 1600, another star was observed by Johannes Kepler (1571-1630), who had been Brache's assistant in his youth. In an age when men believed their fate to be written in the stars, the movements of those stars must have made lasting impressions on them. Brache and Kepler had seen explosions of old stars, super-

⁴⁵ Bruno's treatment of identified contraries contains the germs to Giambattista Vico's exposition of the ineluctable circular progression of society, being both Joyce's sources in *Finnegans Wake*.

novas. On his deathbed, Brache asked Kepler to construct a table of planetary motions intended to support Brache's own theory (as opposed to Copernicus) wherein the Earth was still rooted firmly at the center of everything (Hull,1959:132-33). Instead, Kepler's work showed that neither Brache nor Copernicus were correct. Kepler had a theoretical slant and a strong belief in mathematics. He assumed that celestial bodies must move according to simple geometrical laws. In *Astronomy*, Kepler showed, using mathematics, that not only did Mars orbit the Sun, but that its speed varied and it had an elliptical orbit (Ibid.136-37). In his *Harmonice Mundi (The Harmonious World, 1619)*, Kepler determined the laws of planetary motion and their movement in elliptical orbits (Coveney and Highfield,1990:48). The departure from circular planetary motion implied the loss of godly perfection.

An Italian astronomer and mathematician, Galileo Galilei began to cast doubt on Aristotelian mechanics. As the story goes, Galileo was attending a religious service at Pisa, his place of birth (in 1564, the same year as Shakespeare), sometime in 1583, when his thoughts began to wander and he noticed the swinging motion of a lamp that hung from the ceiling. The pendulum, if kept swinging at a constant rate, keeps near perfect time, and time was Galileo's obsession, because the accurate measurement of time was essential in the mechanics of motion. Galileo decided to experiment with falling bodies at the Leaning Tower and with the help of a new lens grinder developed in Holland, he made his own *perspicillum* or telescope -two lenses placed at opposite ends of a metal tube,⁴⁶ and focused his attention on the time and movement of the heavens. The religious authorities of Rome thought that the use of technology was the work of the Devil,⁴⁷ because it revealed things that could not be seen by the naked eye. Galileo's *Dialogues Concerning Two New Sciences*, was placed on the Index of Forbidden Books, and remained there until 1757. Galileo was placed under house arrest until his death in 1642. His sensational discoveries gave the Copernican theory further support (Hull,1959:141).

These clashes between the newly emerging science and church doctrine were outward signs of an underlying conflict between Reason and Authority, which marked the gradual emergence of a new paradigm (Duszenko,1989:*Philosophical Implications*:5). The Scientific Revolution was nothing less than a revolution in the way the individual perceives the world. As such, it was primarily an epistemological revolution which changed man's processes of thought.

⁴⁶ Hans Lippershey of Netherlands, Giambattista della Porta of Naples, Italy, and Thomas Digges in England have all been credited with its development, cited in Coveney and Highfield,1990: 317.

⁴⁷ Technology continues to be a subject of debate in the 21st century.

By replacing the notions of Aristotelian mechanics (no force-no motion) with the law of inertia (no force-no change of motion) Galileo removed the need for an agency. As science revealed more of the extent and workings of the physical universe, the God of the Judeo-Christian tradition became less compatible with the emergent picture of the cosmos and the laws of nature. Inductive science slowly overcame deductive logic. God was portrayed as law-giving and law-abiding, but natural causes were sought to explain the workings of the natural world. Man was still believed to possess an immortal soul, but the natural philosophers were no longer willing to let man pass merely as the image of God⁴⁸.

The following century was the battlefield of these different positions, which can be grouped roughly in two: Rationalism and Mechanical Empiricism.

8. From Rationalism to Skepticism and back.

El que empieza por la certeza, acaba en la duda, pero el que se aviene a comenzar en la duda, acabará por obtener certezas.

Bacon 1561-1626, *The Advancement of Learning* (quoted in Caparrós 1994).

Descartes (1596-1650) argued against skepticism, that only absolute certainty could serve as the basis of human knowledge. His deductive method, like Bacon's inductive one, sought to codify the rational procedures of science in a way that would free them from arbitrary and unfounded assumptions, and from the irregularities and multiple meanings of language. Hence, his philosophical approach was purely mathematical and his greatest contribution was the creation of analytic geometry and the transformation of the old rhetorical algebra, in which reasoning was conducted in ordinary language, into the symbolic algebra we use today (Hull, 1959:220-23).

In his *Discourse on Method* (1637), Descartes drew a parallel between sequences in Euclidean geometry and the inductive chains of reasoning that allowed him to connect the thinking mind with the outside world. He implied that the self can know the world because

⁴⁸ The way that the concept of time emerged from the pursuit of astronomy highlights the evolution of scientific ideas, but this fascination with the heavens had its roots in theology. Astronomy originated earlier in human history than the other natural sciences. The divine was explained by the movement of the stars, particularly the Sun, which provided vital energy for various ancient civilizations (the Aztecs, the megalithic people who built Stonehenge, etc.). Astronomy also helped to guide human activities. Calendars were devised, based on astronomical cycles. The Moon, the Sun and other stars (Sirius...) were used to predict events, such as the inundation of the Nile, which inaugurated the period of fertility and plant growth. The need to measure time in an accurate way, and to subdivide it, has continued to increase with the rise of science and technology, due to the need coping with extremely rapid processes. Discoveries in electromagnetic theory have permitted the use of light (its speed is considered absolute) as a measuring stick for large distances and intervals of time. Ole Roemer, investigating the irregularities of Jupiter's moons at the Paris Observatory, was the first to affirm in 1675 that light did not travel instantaneously and that it had a finite speed, a claim confirmed in 1728 by the English

reliable sequences can be constructed, "the long chains of simple and easy reasoning by which geometers are accustomed to reach the conclusions of their most difficult demonstrations, led me to imagine that all things, to the knowledge of which man is competent, are mutually connected in the same way, and there is nothing so far removed from us as to be beyond our reach or so hidden that we cannot discover it, provided only we abstain from accepting the false for the true, and always preserve in our thoughts the order necessary for the deduction of one truth from another." (quoted in Kline,1980:98). Later Poincaré was to point out that Euclidean geometry is not true, but merely a convention.

The basis of Descartes' thought was the omnipotence of rational consciousness, summed up in the famous maxim "*cogito ergo sum*". He thought that he could discover truth by deductive thinking in mathematical terms alone. In doing so, he created a completely mechanistic world view. Man's soul is the only part that escapes mechanics. The lower animals are regarded as pure automatons (Julian Marías,1994:9-54).

Descartes' scientific book *Le Monde* was finished by 1634, when he heard of the condemnation of Galileo. He suppressed publication because, like Bacon, he was concerned to demonstrate that his philosophy of science was compatible with theology.

Like Descartes, Spinoza (1632-77) and Leibniz (1646-1716) devised a mechanistic and deterministic picture of the world. Spinoza's conception is a pantheistic universe, a single infinite substance, which he called God (a doctrine known as monism), in a timeless logical system, completely determined by causes and effects. Man's time was not real but the result of irrational emotions (Marías,1994:40-41).

Leibniz, a German philosopher-mathematician, a jurist, diplomat and historian, favored pluralism, as opposed to Descartes' dualism (God is the mind and spiritual principle, man is made in His image, and the natural world is just a spatial extension of matter). The 'real' time for Leibniz is once more the spiritual transcendence among measured instants, because "sólo Dios produce la conexión o la comunicación de las sustancias, y por él los fenómenos de unos coinciden y concuerdan con los otros, por consiguiente hay realidad en nuestras percepciones" (Leibniz,1686:98). In 1711 Leibniz complained to the Royal Society of London that he, and not Newton, had invented calculus. Two years later the Society gave an 'impartial adjudication in Newton's favor. Many years later it emerged that Newton himself had, as President of the Society, been an author of the adjudication report. Richard Westfall, author of

astronomer James Bradley (Eddington 43, cited in Coveney & Highfield,1990: 70). The Modern value is about 300,000,000 meters per second.

Newton's biography, suggests it was typical of Newton's character (Westfall 853, cited in Coveney and Highfield,1990:51).

Thomas Hobbes (1588-1679) ⁴⁹ abandoned Descartes' dualism but continued to apply the new mathematical and mechanical principles to mind as well as matter. He believed that all materials of positive knowledge are the direct result of the impact of bodily particles on sense organs. Whereas Descartes regarded the basic physical world as extension, Hobbes viewed it as motion. There are two kinds of bodies ruled by the fundamental principle of motion: the natural bodies of the physical and organic world and artificial bodies or social groups, culminating in the state. The human mind is the link which connects both. Hobbes' philosophical system makes use of physics (studies the natural bodies), psychology (investigates man as individual) and politics (deals with the artificial bodies). But Hobbes' conception imposed impressive limitations on philosophical knowledge, for it became impossible for man to prove the external world real. His logic was compelling because he functioned like a scientist, and his observations about man and society were very influential.

La naturaleza, arte por el que Dios ha hecho y gobierna el mundo, es imitada por el arte del hombre, como en tantas otras cosas, en que éste puede fabricar un animal artificial. Si la vida no es sino un movimiento de miembros cuyo principio está radicado en alguna parte principal interna a ellos, ¿no podremos también decir que todos los autómatas (máquinas que se mueven a sí mismas mediante muelles y ruedas, como sucede con un reloj) tienen una vida artificial? ¿Qué es el corazón sino un muelle? ¿Qué son los nervios sino cuerdas? ¿Qué son las articulaciones sino ruedas....?
Hobbes, *Leviathan*. Introd. in Altaya.

Man's time remained different from God's time, and became even more associated with the physical notions of movement, change and space. The Scientific Revolution gave the Western world the impression that the human mind was progressing toward some ultimate end. But man no longer found himself at the center of the universe . He was now simply a small part of a much greater whole.

9. Empirical Notions of Time.

For after all, what is man in nature? A nothing in comparison with the infinite, an absolute in comparison with nothing, a central point between nothing and all. Infinitely far from understanding these extremes, the end of things and their beginning are hopelessly hidden from him in an impenetrable secret. He is equally incapable of seeing the nothingness from which he came, and the infinite in which he is engulfed. What else then will he perceive but some appearance of the middle of things, in an eternal despair of knowing either their principle or their purpose? All things emerge from nothing and are borne onwards to infinity. Who can follow this marvellous process? The Author of these wonders understands them. None but He can.
Pascal, *Pensées* 199, in Altaya 76

⁴⁹ Useful studies on the Enlightenment are Berlin's (1979), Damasio (1994), and Gaukroger (1995).

The greatest scientific achievement of the 17th century was clearly the mathematical system of the universe produced by Isaac Newton (1642-1727). It was Newton who went far beyond Galileo by taking observations of the heavens and turning them into measured and irrefutable fact. Newton's project was to correlate Galileo's mechanics with astronomy, and apply the Cartesian method to his theory of physics (*Philosophie Naturalis Principia Mathematica*, 1687) (Hull,1959:176).

According to Voltaire, in 1666, with the city of London burning down, Newton left his study at Cambridge and went to his mother's home at Woolsthorpe in Lincolnshire. There, in the garden, Newton was struck with an idea -the idea that the force that held the planets in their orbit was the same force which caused an apple to strike him on the head. The answer was, of course, gravity, a force which presumed that the planets were made of the same stuff as the apple "a variety of cooking apple known as the Flower of Kent" (Voltaire, 1727 cited in Coveney and Highfield,1990:51) -matter.

Newton's deductive method was empirical in that he did not explain gravity; he just described how this force could act on bodies at a distance, a fact which puzzled him. Similarly, he explained the difference between absolute or cosmic time and relative or apparent time, which could be measured by the apparent motions of the fixed stars, as well as by clocks (Williams,1968:17-24), an idea some critics think Newton borrowed from Issac Barrow's *Mathematical Works* (Escohotado cited in Whenell,1860:160 in Coveney & Highfield,1990:29), who, on resigning as the Lucasian professor at Cambridge in 1669, saw to it that Newton succeeded him.

In *Almagest* (150AD) Ptolemy had noted that time could in principle be measured by the rotation of the heavens (earth) or by the motion of the sun around the ecliptic. Newton showed that all motions take a simple form if the rotation of the earth is used to measure time. However, it was inconceivable that the rotation of the earth directly could govern the celestial motions. Newton was forced to conclude that there does exist a measure of time with respect to which the laws of motion in our region of the universe which take a particularly simple form and that the rotation of the earth happens to march in step rather accurately with this mysteriously distinguished time measure.

Besides, there are two aspects to any motion. First, it always takes place with some instantaneous direction; second, it has some definite speed. If they are to have objective meaning, both of these must be defined relative to something definite. Newton defined them implicitly relative to absolute space and time (Barbour,1999:92-93). As a consequence, time

was only incorporated into Newton's equations as a primitive, undefined quantity, absolute, like space, so that all events could be regarded as having a distinct and definite position in space and occur at a particular moment in time. Absolute time was inexplicable and Newton affirmed that it seemed probable that "God in the beginning formed matter...with such other properties and in such proportion to space as most conduced to the end for which he formed them" (Newton cited in Urmson,1992:97). "Absolute, true and mathematical time of itself and from its own nature...flows equably without relation to anything external." (Newton 6, quoted in Coveney & Highfield,1990:29). His contemporaries, Berkeley and Leibniz, objected that Newton's notion of absolute time could not logically support absolute space. Nevertheless, the idea of absolute space pervaded by ether became deeply ingrained and Newtonian dynamics became timeless, providing a model akin to the dynamics of general relativity, which is in a sense self-referential (Barbour,1999:93).

Despite the new ideas on the nature of relative time and mechanics, the power of reason continued to be taken as an innate capacity arising from God. Newton's epitaph, composed by Alexander Pope, clearly stresses: "Nature and Nature's laws lay hid in night: God said, Let Newton be! And all was light." (Gjertsen 439, cited in Coveney & Highfield,1990:39). Newton incorporated God in his view of nature because of his strong religious convictions. (Manuel 124 cited in Coveney and Highfield.1990:49). For Newton, God was the creator and maintainer of the universe, leading to the accusation by Leibniz that Newton's God resembled a second-rate watchmaker, incapable of making a clock which did not need his regular attention each time it broke down (Fauvel et al. 173, cited in Coveney and Highfield,1990:53).

Newton's equations of motion link the acceleration of a body directly to the applied force. Acceleration is the rate of change of the velocity with time (Galileo's law of inertia stated that all bodies are in motion, that is have a velocity), itself the rate of change of position with time. Thus, time appears twice in the instantaneous value of acceleration, as its second derivative, time raised to the power of two or squared. The consequence of this is that positive time (time running forward) and negative time (time running backward) produce the same result (the product of two negative numbers, like the product of two positive numbers, is always positive). In other words, Newtonian mechanics is time-symmetric, that is, it cannot distinguish between the two different directions of time, and it describes a perfectly reversible world, which means that it is possible for a broken teapot to gather the necessary energy to reassemble spontaneously the scattered pieces of china (Coveney & Highfield,1990:54-57), even if our own biology tells us that time cannot run backwards. It was said that the arrow of

time was not an intrinsic feature of nature, but that it arose from the special initial conditions. Just what those conditions were remained unsolved until the 20th century.

10. Newtonian Physics, Time and Determinism.

Absolute, true and mathematical time, of itself, and from its own nature, flows equably, without relation to anything external.
Sir Isaac Newton.

Newton's equations have another startling property with respect to time. No matter what the positions and velocities are, at an initial time of observation, the behavior of the system is determined for all future and past times, at any single instant in time. This determinism is a direct consequence of the mathematical structure of Newton's equations (Coveney & Highfield, 1990:64).

Determinism and causality (the notion that every event has a cause of which it is the effect) are closely related. The first cause can be taken to be the initial conditions of a system, in the case of the Newtonian universe, those initial conditions were fixed by God. The final conditions of a closed system whose initial conditions are fixed, are causally determined, in other words, Newtonian physics appears to contradict the belief in man's free will. Besides, the very sense of cause and effect is undermined, for the time-reversal symmetry implies that effect can become cause and cause effect (Ibid.65).

Newton's equations of motion, though still in daily use in describing simple systems consisting of a very small number of bodies in motion, produce results that are counter-intuitive. It is often the case that small uncertainties in the knowledge of their positions do not matter because Newton's equations predict a very similar future from a very similar present (Ibid.69). In many other open systems, such as weather prediction, the slightest uncertainty in the description of the present condition will lead to different futures. As we shall see unexpected non-linear effects can be seen in the simplest processes.

11. Reason, Experience and Time.

Let us then suppose the mind to be (...) white paper, void of all characters, without any ideas; how comes it to be furnished? (...) Whence has it all the materials of reason and knowledge? To this I answer, in one word, from experience; in that all our knowledge is founded, and from that it ultimately derives itself.(...) This two are the foundations of knowledge, from whence all the ideas we have, or can naturally have, do spring.

John Locke, *Essay Concerning Human Understanding*, 1690 quoted in Dunn 1992

The new scientific method was first developed for the purposes of physics and astronomy, but its impact was soon felt in modern thought. The philosophy of empiricism provided the theoretical foundations of the method. Francis Bacon (1561-1626) has often been given credit for creating the scientific method because of his insistence that knowledge of the physical world can only come from experience, through systematic observation (Hull,1959:191-93). Similarly, the object of Locke's *Essay Concerning Human Understanding* (1690) was to inquire into the origin, certainty, and extent of human knowledge (Ibid.194). Behind this assertion lay Locke's moral and political conviction that each individual was capable of taking responsibility for his own actions (Dunn,1993:61) and that there are definite limitations to the human mind, which is like a blank slate (*tabula rasa*). Locke argued, against the doctrine of innate ideas, that these are the product of experience and reflection on experience (reason). Locke insisted that man cannot know the precise nature of the world because his understanding is limited by his senses (Ibid. 80). Man's ideas are only "mental content", such as blueness, solidity (simple ideas), and figure, space, extension, cause, effect and time (complex ideas), product of several senses combined.

Locke's position differs from earlier rationalism in that he places a greater importance in the role of experience and not on reason, but like Descartes, Locke attributes man's power of knowing to "an all-knowing God who had existed for all eternity", so that "there was a time when there was no knowing Being, and when Knowledge began to be" (Locke,1690:625, cited in Dunn,1992:65). The implications on the question of time are obvious and do not differ from previous approaches, although the emphasis is now placed on how this knowledge is gained, not on the question of its origins.

Berkeley (1685-1753), a graduate from Trinity College Dublin and bishop in the Anglican Church, attempted to solve the conflict he saw between empiricism and atheism. He attributed to Locke the claim that the mind has the power of forming the ideas of secondary qualities through abstraction (Berkeley,1994:39-41). As an extreme empiricist, he denied that he had any idea of an imperceptible God, and he considered Locke's theory a danger for the Christian faith, as it appeared to suggest that to think of something abstract is ultimately to imagine it (Urmson,1992:110). He concluded, against Locke and also Newton, that there is no such a thing as matter, and that nature is simply that which men perceive by their senses. To exist is either to perceive (*percipere*) which constitutes the existence of spirits, or to be perceived (*percipi*), which constitutes the existence of the inanimate, that is, ideas, which are objects of the mind and have no existence independent of the mind. So for Berkeley, the world is ultimately spiritual. There is nothing beyond minds and their contents which all conform to

the mechanical laws established by God at the time of creation. God is the "clock maker" and "clock keeper". Real time is the time of God. Man's time is an illusion.

Hume (1711-1776) wanted to apply Newton's method of natural sciences to human nature, and create a science of man. Like Locke and Berkeley, he approached the problem of knowledge from an empiricist and psychological perspective.

Hume also believed that the origin of knowledge are sense impressions, but he was skeptical of the order in the compounding power of the mind, which Locke had taken for granted, and Berkeley distrusted. He saw a contradiction in the fact that "real bodies" have a continued and distinct existence, while perceptions are "dependent and fleeting" and do not persist through time (Ayer,1992:224). If perception does not satisfy the relation of identity, how can we come by the idea of identity?, he wondered. He concluded that the idea which a single object conveys is not that of identity but that of unity, and that the idea of identity is really the product of a mistake into which we fall when we think about time, a concept which strictly speaking only implies succession: "tis only a fiction of the imagination, by which the unchangeable object is suppos'd to participate of the changes of the co-existent objects, and in particular of that of our perceptions" (*Treatise of Human Nature* 201, quoted in Ayer,1992:225).

Hume's analysis discovered that order comes from a process of "association of ideas" which depends on three relations, those of resemblance, contiguity (the impression of an object is apt to arouse the idea of one that has been found to resemble it or has appeared contiguously to it), and cause-effect, which implies only succession or sequence, "it does not lead to any beliefs, beyond these that already lie within the domain of memory or the senses" (Hume quoted in Ayer,1992:239). Therefore, for Hume, time is only an unrelated succession, sequence or series of states of mind.

12. Critical Examination of Time.

Cuando tiro al fuego un trozo de madera seca, inmediatamente mi mente es llevada a concebir que la llama aumentará y no disminuirá. Esta transmisión del pensamiento de la causa al efecto no procede de la razón. Tiene su origen exclusivamente en la costumbre y en la experiencia.

Hume, *Inquiry Concerning the Human Understanding*. [54] in Altaya 77

Let's not imagine matter as infinite, like Epicure. Let's imagine it finite. A finite number of particles is susceptible of infinite transpositions. In an ever lasting duration all orders and positions possible could occur an infinite number of times. The world, with all its details, even the slightest, has been created and annihilated infinitely.

Hume, 1779 *Dialogues Concerning Natural religion*.

Kant's contribution was to relate rationalism and empiricism. Kant (1724-1804) shared with Hume a common rejection of metaphysics as a philosophical starting point, but he found Hume's skepticism unsatisfactory. He admitted that it was Hume who awakened him from his "dogmatic slumber", but he could not live with the idea that there were some things which, according to Hume, we could never know. He argued that there are concepts which are "phenomenally real", that is, part of the world as described by science (Newton's). Thus, he started from the same point as the empiricists, but instead of asking the empiricists' question of how it is that man acquires concepts such as space and time through sense perception, Kant inquired into man's own capacity to experience certain states of mind -consciousness- which were taken for granted by the empiricists. He stressed that empirical study, Bacon's and Hume's inductive method, yields nothing but changing ideas and impressions, part of man's own changing self, and that therefore, empirical study must be based on foundations provided by non-empirical philosophical investigation, a deductive Cartesian approach. The method he proposed was that of critical reasoning, consisting of: a) analysis, b) dialectic or logic of error, which would lead to opposed philosophies (thesis/antithesis) if reason was careless, and c) a methodology or arrangement of rules, devised by him, and which he applied to the different domains of reason. In *Critique of Pure Reason*, he examined reason in science, in *Critique of Practical Reason*, he examined reason in willing ethics, and in *Critique of Judgement*, he examined reason in feeling-aesthetics (Tarnas,1991:343-352).

Kant's method was to conduct a critical examination of the powers of an a priori judging reason and to inquire what reason can achieve when all experience is removed, a method based on Copernicus's change from geocentric to heliocentric cosmology but applied to philosophy. *The Critique of Pure Reason* argues that the world is structured by our modes or categories of cognition and that the human mind contains these organizing principles or categories that impose order on our sense impressions. These categories are a priori, that is, they exist prior to experience. He explained that there are two forms of perception: space and time, and twelve categories of perception: plurality, negation, totality, necessity, cause, effect...So, for Kant, the human mind conditions and determines knowledge. It sorts, classifies, relates and works up raw material of the phenomenal world thus, making it intelligible to us. Reality exists, but we would not understand it if we did not have creative minds, equipped with a rational structure. Thus, for Kant, to be an object, as opposed to a mere subjective impression, means to be subject to the categories. Objectivity is thus based on the mental apparatus of the subject.

For Kant, "phenomenally real" co-exists with the "noumenally unreal", that is the absolute of nature, a transcendent mind of which the minds of humans are vehicles. The world exists only in being an object of human thought, and time and space are both phenomenally real and noumenally unreal. They are a priori of all thought and perception, not part of the material world of objects but an instrument with which man's reason can related the bundle of perceptions without rational unity or cohesion, and build an ordered universe, thus constituting phenomena.

Because he was able to appeal to categories which he believed to be universal (part of human nature) Kant believed that he had definitively defended the possibility of objective knowledge, but in fact, most of the implications of Kant's philosophy were still being explored at the beginning of the 20th century. Kant's thesis that man confers a structure on his knowledge through the concepts and categories that he brings to the interpretation of experience, forms the basis of Husserl's phenomenological approach and of Wittgenstein's own proposal of an intimate relationship between language and thought. The tradition of the "critique" has become the dominant motif in philosophy, but a constant preoccupation with language has undermined Kant's hopes of providing a "foundation" for objective knowledge.

13. The Aftermath of the Revolution.

Whatever I conceive of any material or corporeal substance, I am necessarily constrained to conceive of that substance as bounded and as possessing this or that shape...as in this or that place during this or that time, as in motion or at rest...as being one, many, or few –and [I cannot] conceive of any corporeal body apart from these conditions. But I do not at all feel myself compelled to conceive of bodies necessarily...being red or white, bitter or sweet, having sound or being mute...these tastes, odors, colors, etc...are nothing but mere names for something which resides exclusively in our sensitive body, so that if the perceiving creatures were removed, all of these qualities would be annihilated.
Galileo (1623) *The Assayer*, quoted in Treisman ,1999:217.

The notion of scientific revolution owes much to Thomas Kuhn's (1962) notion of paradigm or "framework of thought", for whom the history of science was not a process of steady progress and accumulation of knowledge, but a chaotic affair where revolutions of thought periodically occurred and new theories swept away older ones. Thus, as we have seen, the change from a Ptolemaic to Copernican astronomy involved two contrasting world views which could not be reconciled. A similar paradigm shift accompanied the work of Albert Einstein on relativity at the beginning of the 20th-century. However, Kuhn's approach holds certain parallelism with other postmodern positions in that one paradigm is not necessarily better than another (Hegel's idea of progress through history) but simply constitutes another

way of looking at things. In postmodern terms, paradigms are effectively “narratives” or “representations”.

The New Philosophy of Science suggested new aims for science. Its object was now not to speculate about the final purpose and the essential nature of the world, a quest for ultimate knowledge, but to concentrate on those of its elements which could be reliably investigated by a balanced use of observation, hypothesis, mathematics and experiment (Hull,1959:194).The fast accumulation of knowledge which had practical applications, brought a rapid development of technology, which in turn led to new theoretical developments (Ibid.275), some of which brought about new conceptions of time.

Works Cited.

- Armstrong, Karen (1993) *A History of God: The 4.000 Year Quest of Judaism, Christianity, and Islam*. New York: Alfred A. Knopf/Random House. Trans. R.A. Díez Aragón. Círculo de lectores.
- Ayer, A.J. (1992) *The British Empiricists: Hume*. Oxford University Press
- Bacon, Francis (1612) *Descriptio globi intellectualis*. Trad. y ed. Alberto Elena y M^a José Pascual. Tecnos 1989. Altaya 1994.
- Barbour, Julian (1999) "The Development of Machian Themes in the Twentieth Century" in Butterfield, Jeremy (ed.)(1999) *The Arguments of Time*. British Academy. Oxford U. Press.
- Barrow, Isaac (1735) *Lectiones Geometricae*. Lect I- London. Trans. E. Stone.
- Berkeley, George (1664) *A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge*. Trans. & ed. C. Mellizo. Alianza, 1984, 1992. Barcelona: Altaya, 1994. pp. 7-23
(1963) *The Principles of Human Knowledge and Three Dialogues Between Hylas and Philonous*. Cleveland: Meridan.
- Berlin, Isaiah (1979) *The Age of Enlightenment: The Eighteenth Century Philosophers*. New York: Oxford University Press.
- Bruno, Giordano (1591) *De triplici minimo et mensura*. Frankfurt.
- Copernicus, Nicolas (1543) *De Revolutionibus orbium coelestium*. Libri VI. Trad. y ed. Carlos Mínguez Pérez. Tecnos 1987. Barcelona: Altaya 1994. pp. IX-LXIX
- Coveney, Peter & Roger Highfield (1990) *The Arrow of Time*. Glasgow. Harper Collins. Flamingo.
- Cassier, Ernst, Kristeller, O. & J.H. Randall, Jr. (eds.)(1948) *The Renaissance Philosophy of Man*. Chicago: University of Chicago Press.
- Châtelet, Francois (1984) *Historia de la Filosofía*. Vol I-IV. Trad. J. Aguilar Gonzalez. Paris: Hachette, 1974. Madrid: Espasa Calpe 1976-1984.
- Cullman, O. (1968) *Cristo y el tiempo*. Barcelona
- Damasio, Antonio (1994) *Descartes' error: Emotion, Reason, and the Human Brain*. New York: Putnam.
- Descartes, Rene (1637) *Discours de la methode*. Trad. y ed. E. Bello Reguera. Barcelona: Tecnos 1987. Altaya 1993, pp. IX-XLVII
- Dunn, J. (1992) *The British Empiricists: Locke*. Oxford University Press
- Duszenko, Andrzej (1989) *The Philosophical Implications of New Physics*. Ann Arbor, Mich: UMI. At <http://lupus.northern.edu:90/duszenko/joyce/philosop.htm>
- Eliade, Mircea (1949) *Le Mythe de l'éternel retour*. Trad. de J. Gouillard y J. Loucasse. Gallimard 1951. Alianza 1972(1), 1993(9). Altaya 1994.
- Fauvel, J.K., Flood, R., Shortland M., Wilson, R. (eds.)(1988) *Let Newton be!*. Oxford University Press.
- Filoramo, Giovanni (1990) *A History of Gnosticism*. Oxford: Basil Blackwell.
- Frazer, James (1911-15) *The Golden Bough* (La rama dorada). Fondo de Cultura Económica. Mexico. 8.^a, 1995
- Freeman, E. & Sellars, W (1971) *Basic Issues in the Philosophy of Time*. Open Court, Illinois.
- Galileo (1615) *Carta a Cristina de Lorena y otros textos sobre ciencia y religion*. Trad. y ed. Moisés González. Alianza 1987. Barcelona: Altaya 1994. p.71
- García Gual, C. (1992) *Introducción a la mitología griega*. Madrid: Alianza.
- Gaukroger, Stephen (1995) *Descartes: An Intellectual Biography*. New York: Oxford U. Press.
- Gjertsen, D. (1986) *The Newton Handbook*. London & New York. Routledge and Kegan Paul.
- Guthrie, W.K.C. (1965) *A History of Greek Philosophy*. Cambridge.

Halpern, Paul (1992) *El tiempo imperfecto. En busca del destino y significado del cosmos*. Madrid: McGraw Hill.

Heisenberg, Werner (1958) *Physics and Philosophy: The Revolution in Modern Science*. New York: Harper and Row, 1962.

Hobbes, Thomas *Leviathan: Or the Matter, Form and Power of a Commonwealth Ecclesiastical & Civil*. Trad. y ed. Carlos Mellizo. Madrid. Alianza 1989, 1992. Barcelona: Altaya: 1994.

Hooke, S.H. (1938) *The Origins of Early Semitic Ritual*. London.

Hull, L. W. H. (1959) *History and Philosophy of Science: An Introduction*. London: Longman.

Hume, David (1748) *Inquiry Concerning the Human Understanding*. Trans. & ed. J. De Salas Ortueta. Alianza 1980(1), 1992 (8) Barcelona: Altaya, 1994. pp 1-17.

Kant, Immanuel (1787) *Crítica de la razón pura*. Buenos Aires: Porrúa, 1982.
(1797) *Metaphysik der Sitten*. Trans. A. Cortina. Tecnos 1989. Barcelona: Altaya, 1993

Kline, Morris (1980) *Mathematics: The Loss of Certainty*. New York: Oxford Univ. Press.

Knight, C. & Lomas, R. (1997) *The Hiram Key: Pharaohs, Freemasons and the Discovery of the Secret Scrolls of Jesus*. London: Arrow and Random House (Century books) 2nd ed. Chicago: University of Chicago Press.

Kuhn, Thomas (1957) *The Copernican Revolution: Planetary Astronomy in the Development of Western Thought*. Harvard University Press.
(1962) *The Structure of Scientific Revolutions* 2nd. Ed, 1970 Chicago: University of Chicago Press. Madrid: FCE, 1980

Leibniz, Gottfried Wilhelm (1686) *Discours de métaphisique*. Trad. y ed. Julián Marías. Madrid. Revista de Occidente, 1842, 1981. Madrid: Alianza 1981, 1986. Barcelona: Altaya, 1994.

Leon Florida, Francisco (1998) *Breve historia de los conceptos filosóficos*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Lloyd, G.E.R. (1979) "El tiempo en el pensamiento griego". *Les cultures et le temps*. Paul Ricoeur (ed.) trad. A. Sánchez-Bravo. Unesco. Salamanca: Sigueme. 1979

Locke, John (1690) *The Second Treatise of Civil Government*. Trans. & ed. C. Mellizo. Alianza 1990. Altaya, 1994. Pp.7-27.

Magee, Bryan (1990) *Los grandes filósofos*. Madrid: Cátedra.

Manuel, F. (1968) *A Portrait of Isaac Newton*. Harvard University Press.

Marías, Julián (1994) "Introducción a la metafísica del siglo XVII." Introduction to Leibniz(1686)...
(1980) *Biografía de la filosofía*. Revista de Occidente, 1954. Alianza Editorial, 1980.

McKeon, Richard (1947) *Introduction to Aristotle*. Toronto & New York: Random House. Modern Library.

Murdoch, Iris (1992) *Metaphysics as a Guide to Morals*. New York: Penguin.

Needleman, Jacob (1982) *The Heart of Philosophy*. New York: Alfred A. Knopf.

Neher, (1979) "Concepto del tiempo y de la historia en la cultura judía" in *Les cultures et le temps*. Paul Ricoeur (ed.) trad. A. Sánchez-Bravo. Unesco. Salamanca: Sigueme. 1979

Newton, Isaac (1687) *Principia Mathematica*. Trans. A. Motte, revised by F. Cajori. University of California Press.

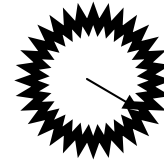
Otto, Rudolf (1923) *The Idea of the Holy. An Inquiry into the Non-rational Factor in the Idea of the Divine and its Relation to the Rational*. Trad. J.W. Harvey. Oxford.

Owen, G.E.L. (1966) "Plato and Parmenides on the timeless present". *The Monist* 50, 317-340.

Páttaro, Germano (1979) "La concepción cristiana del tiempo" in *Temps et les cultures*. Paul Ricoeur (ed.) trad. A. Sánchez-Bravo. Unesco. Salamanca: Sigueme. 1979

Pascal, Blaise (1662) *Pensées*. Trad. y ed. J.Llansó. Madrid: Alianza, 1981, 1986. Barcelona: Altaya: 1993, p.39.

- Pauli, Wolfgang (1997) *Escritos sobre física y filosofía*. Trad. M García y R. Hernández. Madrid: Debate.
- Pegis, Anton (ed.) (1948) *Introduction to St. Thomas Aquinas. The Summa Theologica. The Summa Contra Gentiles*. Toronto & New York: Random House. Modern Library.
- Santillana, Giorgio & Herta von Dachend, (1977) *Hamlet's Hill*. Godine.
- Ricoeur, Paul (ed.) (1975) *Les cultures et le temps*. trad. A. Sánchez-Bravo. Unesco. Salamanca: Sigueme. 1979
- Ricoeur, Paul (1987) *Tiempo y Narración*. Volumen I, II, III. Madrid: Ediciones Cristiandad.
- Rioja, Ana y Ordóñez, Javier (1999) *Teorías del Universo*. Madrid: Síntesis.
- Ronan, C. (1983) *The Cambridge Illustrated History of the World's Science*. Cambridge University Press.
- Sahakian, W. S. (1968) *History of Philosophy*. New York: Barnes & Noble, Harper.
- Schopenhauer, Arthur (1819) *The World as Will and Representation in Obras Completas*. Trad. Eduardo Ovejero. Madrid: Aguilar, 1966.
- (1836) *Über die Wille in der Natur*. Trad. Miguel de Unamuno. *Sobre la voluntad en la naturaleza*. Madrid: Alianza, 1970...1987. Altaya, 1994.
- Tarnas, Richard (1991) *The Passion of the Western Mind*. Trans. Camilo Cela Conde, *La pasión del pensamiento occidental*. Barcelona: Prensa Ibérica, 1997.
- Urmson, J.O. (1992) *The British Empiricists: Berkeley*. Oxford University Press
- Voltaire (1727) "Essay on the Civil War in France", quoted in D. Gjersten 30, cited in Coveney and Highfield 318.
- Viellard-Baron, J.L. (1978) *Le Temps: Platon, Hegel, Heidegger*. Paris: Vrin.
- Wensinck (1923) "The Semitic New Year and the Origin of Eschatology" in *Acta Orientalia I. 158-199*.
- Weston, Jessie (1920) *From Ritual to Romance*. Cambridge University Press. Princeton University Press, 1993.
- Whenell (ed) (1860) *The mathematical works of Isaac Barrow*. Cambridge, vol II., p. 160.
- Williams, L. Pearce (1968) *La teoría de la relatividad: sus orígenes e impacto sobre el pensamiento Moderno*. Madrid: Alianza, 1989 (8ed)
- Wilcox, D. (1987) *The Measure of Times Past*. The University of Chicago Press.
- Wittgenstein, Ludwic *Tractatus Logico-Philosophicus*. Trans. Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera. London: Routledge & Kegan Paul. Madrid: Alianza 1973(1), 1993(12). Barcelona: Altaya 1994.
- Whitrow, G.J. (1961) *The natural philosophy of time*. London: Nelson.
- (1989) *Time in History. Views of Time from Prehistory to the Present Day*. Oxford: Oxford University Press.
- Yates, Frances A. (1964) *Bruno and the Hermetic Tradition*. Routledge & Kegan Paul.
- Giordano Bruno y la tradición hermética*. Barcelona: Ariel, 1994.
- (1972) *The Rosicrucian Enlightenment*. London: Routledge & Kegan Paul.
- La filosofía en el siglo XX*. Vol. 10. *Historia de la filosofía*. Encyclopédia de La Pléide. Trad. Catalina Calugo Y J. M. Merinas. Paris: Gallimard, 1974. Mexico: Siglo XXI, 1981.



Time and the Second Scientific Revolution. The Development of New Physics and its Philosophical Implications.

Science! True daughter of Old Time thou art!
Edgar Allan Poe, "To Science", from *Al Aaraaf, Tamerlane and Minor Poems*, 1829.

1. The Unity of Nature and Time.
2. The Death of God and Time.
3. The Fragmentary Nature of Time.
4. From Being to Becoming.
5. The Search for a Language.
6. The Arguments of Time.
7. A Multidisciplinary Proposal for Time.
8. A Unified Quantum Gravity Theory
9. Paradigms and Incommensurability.

The revolutionary changes in 20th-century physics involved a disintegration of the corpuscular-kinetic scheme and a gradual formulation of a new mode of understanding reality. Matter lost its solidity and permanence and many scientists feared the loss of an objective world view⁵⁰.

The fusion of mass and energy proposed in the special theory of relativity removed the essential distinction between a material body and its surrounding space⁵¹, and the general

⁵⁰ In 1803, Thomas Young conducted a simple experiment that proved that light consisted of waves (Newton believed it consisted of minute particles), but it was not until the 1820s that Michael Faraday, director of the Royal Institution in London, used magnetic fields to produce electric current, and discovered that, conversely, moving charges produce magnetic fields (Hull,1959:237). In 1864, a Scotsman professor at King's College in London University, James Clerk Maxwell, demonstrated that electrical and magnetic effects were distinct manifestations of a single electromagnetic force. The electron's motion was described in Newtonian terms (time invariant, making no distinction between the past and the future of particle movement) using Faraday's laws of electromagnetism into a mathematical form (Maxwell equations) (Coveney & Highfield,1990:59-60).

⁵¹ Because the idea of the ether (a medium conducting movement through which light traveled as waves) was no longer tenable, Albert Einstein, a graduate of the Federal Polytechnic School at Zurich working at the Swiss Patent Office in Berne, demanded a new theory to provide a single perspective for all natural phenomena. When the existing theory did not fit, Einstein decided to abandon imagery based on everyday experience and showed an inclination toward the abstract. In 1905, he put forward two new postulates of physics in a paper published in the German physics journal *Annalen der Physik* under the title "On the Electrodynamics of Moving Bodies" (Einstein,1905:61-67). The first of these was his adaptation of Galileo's "relativity principle" which states that if the laws of mechanics are valid in a given frame of reference, they must also be valid in all other frames of reference that move uniformly in relation with it. Einstein expanded the scope of the principle and postulated that all laws of nature are the same in all frames of reference which are moving uniformly in relation to each other; in other words, the laws of physics must be the same everywhere in the universe, no matter what the velocity of the observer. Both postulates abolished the Newtonian notion of absolute time flowing at a constant rate throughout the universe. Besides, Einstein argued that if the velocity of light measured by two different observers in two

theory reinforced that view by interpreting particles of matter as mere points of extreme density of the time-space continuum. A further challenge to the solidity of matter was offered by the development of quantum mechanics⁵².

This loss of distinction between matter and its enveloping space challenged the traditional concept of motion, conceived as a displacement of material particles in space. The relativistic fusion of matter and space meant also the disappearance of time as a separate entity, since the concept of time is based on those of change and motion. The new theory suggested that instead of viewing motion as a displacement of a solid body in space we should conceive it as a pair of events in which the distortion of the spatio-temporal medium decreases in one area while it increases in the neighboring region⁵³.

The relativistic notion of time dilation or lengthening of time intervals accompanying directional contraction of matter was believed to involve a subjective change in the perception of the observer, rather than an intrinsic transformation of nature⁵⁴.

different frames of reference moving with different speed in relation to the source of light, appears to be the same, then it must be that the measuring instruments (a clock and a ruler, also called rod by physicists are the instruments required to measure time and space and therefore speed) change depending on the frame of reference in which they are used (Einstein,1905:91). More specifically, with the increase of velocity, the measuring rod contracts in the direction of its motion until at the speed of light it disappears altogether, while the clock gradually slows down until at the speed of light it stops (a phenomenon known as time dilation in which moving clocks tick more slowly than those at rest (Coveney Highfield,1990:79-82). These paradoxes suggested that our space and time measurement is relative to one specific frame of reference and cannot claim universal objectivity, since it lies beyond our experience. The ordering of events can no longer be taken for absolute since, depending on their frames of reference, two observers can perceive two events as occurring in different sequence, while yet another observer may see them as simultaneous (Duszenko,1989:3-4). Temporal intervals have no absolute value since the flow of time directly depends on the relation between the clock and the observer.

⁵² In 1897 with J.J. Thomson's discovery of the electron, which showed that light might be produced by the motion of the electrons inside the atom. However, atomic theory presented science with a problem. It failed to explain the emission of radiation from a hot body (black body radiation) which should emit high-frequency light (violet, blue) (due to its short wave-length) rather than low-frequency light (red). According to this, upon heating a piece of iron, it should turn white-hot to a lesser and then to a stronger degree, and not turn red. The German physicist Max Planck (1858-1947), concerned about black body radiation, postulated in 1900 that the energy of vibrating electrons was emitted discontinuously, in discrete packets, "quanta", multiples of an elementary quantity which is constant for the light of each given frequency. Consequently, the quantum of low-frequency light, such as red, is smaller than the quantum of high-frequency violet light, which accounted for the red glow of a hot object (Duszenko,1989:2).

⁵³ Einstein's intention, in developing his general theory of relativity, was to attack the difficult question of formulating a broader version of physics which would be valid for all observers, regardless of the relative states of motion, something that could only be achieved by a complex relationship between time and space (Einstein,1905:101). The effect of gravity in Special relativity, a kind of acceleration (non uniform motion which is the result of an external force) spoilt Einstein's prospects of devising a theory valid no matter the observer's state of motion. In 1907, he formulated the *equivalence principle* which asserts that gravity and acceleration are equivalent. The only way to explain the effects of gravity was to imagine a flat (Euclidean) and curved (non Euclidean) universe, curved on a grand scale, but that appears flat on a smaller scale, just as the Earth appears flat to someone standing on a cricket pitch (Coveney Highfield,1990:89). Since measurement, an essential aspect of the scientific method, could no longer be relied on as a source of objective data, the stress shifted to theoretical mathematics.

⁵⁴ Einstein's theory of special relativity describes strange phenomena such as length contraction and relativistic mass increase at speeds approaching that of light, time dilation and other paradoxes. Besides, his conception of

In *Duration and Simultaneity*, Henri Bergson compared this relativistic dilation of time to the optical effect of perspective in painting, claiming that temporal dilation did not involve an actual lengthening of time but rather expresses the contrast of velocities between the two frames of reference. The Bergson/ Einstein debate made the headlines. Einstein's plurality of local times whose rhythms depend on the intensity of the gravitation fields in their respective regions, do not negate, according to Bergson, the unity of real time, since each local time is part of the same sequence of causally connected events. For Bergson, it is not the separation of events that is affected, since the duration between them is the same as they are bounded by identical events. What is affected is the time unit, that is the measurement.

This idea of reality as a purely mental construct was nothing new. In *The Analysis of Mind* (1921) Bertrand Russell also conjectures that our planet was created a few moments ago, and provided with a humanity which 'remembers' an illusory past. A universe which is a series of mental processes, whose unfolding is what we call time. The assertion, however, appeared now the more shocking since all emphasis was placed on the question of measurement and the role of the observer. The universe was no longer a spatialized universe of causality. Findings at the sub-atomic level of quantum physics emphasized the same aspect. A new mathematical formulation was required if material entities were to be endowed with objective existence once more.

In a sense, we can say that the history of thought (in all areas of experience) in the first half of the 20th-century is the story of the search for an adequate language in which to formulate our ideas of the world. Physicists and philosophers alike, work with abstract concepts which lacked a parallel in the world of the senses. As we have seen in previous sections, attempts to go beyond any form of expression (whether mathematical or other) might assist in understanding the concepts, but they had to be recognized as leading away rather than towards reality, and acknowledging the central dialogical role of the perceiving mind, by suggesting that the mind takes an active part in shaping reality. All verbal models are merely approximations of their actual nature. Representations, pictures of reality.

the wave-particle duality of light, a fundamental concept of quantum physics, together with the question of the relativistic clock and ruler, created an unprecedented situation where a physicist could choose his instruments and the quality of light (wave or particle) depending on his choice of experiment (Grünbaum,1962:123). As Arthur S. Eddington put it, science could hardly claim absolute objectivity for its findings if each theory was influenced by the choice of instruments and method (Eddington,1922:137-141). Einstein's dual vision of light (matter/energy) was too much for public opinion. It challenged the permanence and solidity of matter and meant that "matter threatens to become diffuse in what used to be called spirit" (The New York Times 28January 1928 p.14). Another important consequence of special relativity in relation to time is that in a world with a finite and constant

1. The Unity of Nature and Time.

The misconception which has haunted philosophic literature throughout the centuries is the notion of 'independent existence'. There is no such mode of existence; every entity is only to be understood in terms of the way in which it is interwoven with the rest of the universe.

Alfred North Whitehead, *Science and Philosophy*, quoted in Duszenko, 1989.

The possibility of finding general principles to express the relations between apparently disconnected phenomena lies behind the search for absolute conceptions and the disregard of individual subjective ones. But the search for the Absolute is also an outward sign of an underlying political conflict between individual reason and universal authority, whereas in the form of church, state or any other conceptual universal. The case of time is of particular importance because of the way it branches into all the areas of our conceptual framework.

In the previous section, we have tried to offer an overview of the different forms in which the concept of time is represented, ranging from myth, through philosophy and science. If we were to draw a chart of all of these temporal representations, we would not be able to do so in a linear pattern. It seems, as we hope to have shown, that the history of time progresses along and around at the same time, cycling in certain points and continuing straight at others. We find many loops within the mythical conceptions of time and then, the Middle Ages, also known as Dark Ages, paradoxically appear to follow a clear motion in the light shed from Aristotelian thought. The Cartesian differentiation between the physical universe, *the res extensa*, and the perceiving mind, the *res cogitans* split reality into two separate realms. The realm of the mind, involving notions which precluded strict mathematical treatment, was removed from the mainstream of scientific thought for two centuries, while the intricate mechanistic concept of reality continued to advance. The appearance of empiricism during the First Scientific Revolution seems to circle around the conflict between individual reason and authority, as Locke's political treatises manifest, and which loops once more in the Romantic period.

The Romantic imagination continued to stress the relationship of man and nature; a kind of redemptive communion which enabled the artist to transcend the hideous world of everyday life into the spiritual realm symbolically represented in the contemplation of nature. This Romantic integration of man and nature did not mean that they were both at the same level. The central point of view in Romanticism is always the 'I' of the observer, different from the rest of the natural elements because he possesses a sense of his own consciousness, a

speed of light, one never sees the world right now, because light does not enter our eyes instantaneously, but only as fast as the speed of light (Coveney Highfield, 1990:80).

knowledge based on Lockian sensorial perception. Therefore, the presumption of a fixed human nature was not challenged by Romantic and Kantian philosophy. While preserving the empiricist emphasis in observation, Kant's method remained deterministic. However, it opened the door to the new dialectical positions which began to question man's ontological essence, if only at a social and cultural level.

Further changes in perspective did not come until the emergence and eventual acceptance of evolutionary biology. Darwin's *Origins of Species* (1859) suggested that the gift of reason, which so many had seen as special to man, might have developed gradually, being not an innate capacity but a dynamic psychological process. However, 19th century Darwinians, could not accept the idea of undirected evolution (Darwin's crucial assumption was that individual variation, upon which natural selection works, is random), and preferred to believe that evolution was guided toward the progress of mankind, which fitted perfectly the mechanistic Victorian world view.

The revolutionary change in 20th-century physics coincided with the challenge on determinism posed by thinkers and intellectuals at the turn of the century. The search for an adequate language in which to formulate our ideas of the world was on, and literature, in particular, became, as in the Romantic period, the field of struggle. The influence of anthropology and the social sciences was too strong to be ignored, and human life began to be seen as a dialogical, cultural and historical construction. Objective conceptions gave way to subjective systems of beliefs, although the individual event lost its independence and had to be regarded as a transformation of a considerable part of the universe, which came to be seen as an organism whose inter-connectedness is so intricate that no part of it can be clearly delineated from the whole.

One of the most ardent supporters of this notion was Alfred North Whitehead (1861-1947) whose interest in James Maxwell's theory of electricity and magnetism (the subject of his Trinity fellowship at Cambridge)⁵⁵ continued to expand toward a scrutiny of mathematical symbolism and ideas. The unity of the world came to be conceived philosophically as a network joining not only the elements of alike nature, but also those which in the classical scheme belonged to clearly separate categories, like animate matter and the inanimate, the

⁵⁵ The success of Maxwell's theory of electromagnetism inspired experiments attempting to locate the speed of the Earth through the ether as it orbits the Sun. In 1887 A. Michelson and E. Morley at the Chase School of Applied Mechanics in Cleveland, shone two beams from a single light source at two equidistant mirrors and reflected them back. The experiment showed no time difference at all so that no trace of ether could be found and light was found to travel at a constant velocity (Coveney & Highfield,1990:71-72) (Michelson & Morley,1887:333-341),(Whittaker,1953:105-110). Arguments in favor of the constant velocity of light were also adduced by the Dutch astronomer Willem de Sitter in 1913 (Coveney & Highfield,1990:78).

world of objects and that of thoughts, "to break down the separate categories of 'things', 'influences', 'forms', etc. And to substitute a common background for all experience" (Whitehead, *The concept of Nature xi*, 1920 quoted in Duzenko *Philosophical Implications* 4). In maintaining that events are the basic components of nature, and that passage of time and its creative advance are the most fundamental features, Whitehead was somewhat influenced by Bergson's antimechanistic philosophy of change. Like Bergson, Whitehead came to criticize scientific materialism in his *Science and The Modern World* (1925) and attributed a subjective role to religion, instead of the traditional social one, when he interpreted it as an attitude of the solitary individual towards the universe in *Religion in the Making* (1926). *Process and Reality* (1929) was the culmination of Whitehead's metaphysics which reflected the hypothesis that the universe consists entirely of *becomings*, each of them a process of appropriating and integrating the infinity of items of reality, under God's co-ordination of possibilities. God includes the world as an organism includes cells, and thus it includes the present moment of each event. The total organism gains from its constituents, even though the cells function with an appropriate degree of autonomy within the larger organism. This doctrine has later been termed Panentheism, and is considered a middle way between the denial of individual freedom and creativity characterizing many of the varieties of Pantheism and the remoteness of the divine in classical Theism.

2. The Death of God and Time.

Desde que conozco mejor el cuerpo- dijo Zaratustra a uno de sus discípulos - el espíritu no es ya para mí más que un modo de expresarse; y todo lo 'imperecedero' es también sólo un símbolo.

Esto ya te lo he oído decir otra vez, respondió el discípulo, y en entonces añadiste: 'más los poetas mienten demasiado'.

Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, De los poetas, in Altaya 188.

Friederick Nietzsche (1844-1900) was one of those men who challenged established conceptions and affirmed the power of subjective individuality, a notion he borrowed from the pioneering work by Schopenhauer, *The World as Will and Representation* (1819). Like Schopenhauer, Whitehead, and many others, Nietzsche's interests shifted from the study of theology to the attention of philology and metaphysics. *The Birth of Tragedy*, conceived while at the University of Basel, is a phenomenal work containing the seeds to all of his later thought.

Nietzsche is one of those great thinkers whose insights stand apart from the rest, and whose works are frequently misunderstood because of the obscurity of his thoughts. Besides,

after his death, his sister used many of his notes and documents to produce new collections of works that suited the Nazi cause, and Nietzsche's name became associated to Nazism in the public mind for generations to come. This is one of the reasons why Nietzsche's influence was felt in a somewhat fragmentary way (although very obvious in Martin Heidegger, Albert Camus, Walter Benjamin, Michel Foucault, Sigmund Freud, Carl Jung, Jacques Derrida, George Bernard Shaw, William Butler Yeats, and, of course, as we shall see, James Joyce, among others).

The second reason is that his own approach seems to be thoroughly a-systematic and his ideas scattered in random and isolated affirmations and aphorisms (much like the fragmented work of Modernists). Some critics believe that Nietzsche refused to produce a philosophic system. This is so because he equated 'system' with 'decadence', and despised classification. He was not a nihilist, a Romantic, or an existentialist, although all these various states of mind combine in his thought.

For Nietzsche, the systematic starts with a number of assumptions from which one deduces the whole system; these assumptions are self evident, and are, of course, arbitrary, reflecting little more than the subjective side of the thinker. "Where you see ideal things, I see what is -human, alas, all too-human. I know man better". Nietzsche realized that man must understand that life is not always governed by rational principles. It is full of cruelty, injustice, uncertainty and absurdity, with no absolute standards of good and evil. Nietzsche's man is alone in a godless and absurd world. He had no faith in social reform nor shared Hegel's vision of progress. He condemned Christian morality and attacked conventional opinions because they served as cultural barriers that prevented questioning beyond. According to him, man was decadent and feeble because modern industrial bourgeois society had made him a victim of the excessive development of the rational faculties, at the expense of human will and instinct. This notion of will-desire is closely connected to the Freudian unconscious. For this reason, Nietzsche has been frequently included among the so-called Irrationalist philosophers (Caparrós,1994:39). Nietzsche's *Parable of the Madman*, where he affirmed that God is dead⁵⁶, seems to have been prophetic of his own insanity. Nihilism for Nietzsche meant the meaninglessness of existence.

Nietzsche's contribution to the question of time has been the object of much controversy. His attempts to unmask the root motives that underlie Western religion brought him to believe that Christianity owed its triumph to the doctrine of immortality. His doctrine of

⁵⁶ Gilles Deleuze explains that the expression of God's death in Nietzsche's works takes several forms (Deleuze, 2000:125).

eternal recurrence, expressed in *Thus Spoke Zarathustra*, has been frequently misunderstood. For many critics, Nietzsche favors oriental cyclic approaches to time, but in fact, his intention seems to be to mock the doctrine of immortality. Why will man do anything for the sake of infinite repetition? Joys would be repeated, but also horrors. Such man, argues Nietzsche, would be a superhuman being (*übermensch*), a Superman, who could accept recurrence without self-deception at seeing the horrific side of his own life; a man who would create his own morality based on human instincts and will, and who would not be held back by bourgeois culture and codes of behavior imposed by civilization; a man, who paradoxically, would accept that 'God is dead'.

3. The Fragmentary Nature of Time.

Life no longer resides in the whole. The word becomes sovereign and leaps out of the sentence, the sentence reaches out and obscures the meaning of the page, and the page comes to life at the expense of the whole -the whole is no longer a whole. This, however, is the simile of every style of decadence: every time there is an anarchy of atoms.
Friederick Nietzsche, *The Birth of Tragedy*, 1967.

The newly asserted position of the perceiving mind brought new attention to the old philosophical question of free will and determinism. The changes of all areas of experience (science, philosophy, language, etc.) involved a disintegration of the deterministic schemes and argued for the need to re-evaluate the classical notion of causality.

The 1920's witnessed the final demolition of the last universal certitudes and points of reference. The relationship with the outside world, understanding as such both nature and the human community, had been wavering since the first deeply disturbing changes of the Industrial Revolution, which have progressively alienated the intellectual and disrupted the known, safe, comprehensible world order. The First World War was the final destructive blow on such certitudes, and the life-style they implied. The direct experience of death and destruction necessarily caused a tremendous impact on man's perception of reality. There was now a generalized apocalyptic feeling; the sense of the utmost failure of human history, a feeling that the war marked the tragic end of a historical cultural cycle, the end of contemporary history and that it was now a period of death and destruction awaiting for new regeneration, an idea that was phrased in poems such as *The Second Coming* by W.B. Yeats, T.S. Eliot's *Wasteland*, and *Hugh Selwyn Mauberly* by Edra Pound.

The concept of the self as something known, recognizable, controllable, had started to collapse with the Romantic exploration of irrational and altered states of consciousness (which were paradoxically aimed at enabling a fuller comprehension of the individual), and the

recognition that there were sides to oneself which could not be subjected to rational/logical analysis. The further impact of Freud's theories of personality and his discovery of sides to the self which escaped conscious control, together with the vision of humanity as it appeared reflected in the mirror of World War I finally destroyed self-complacent concepts concerning human personality. The self was no longer a naïve concept, something comprehensible and controllable.

Thus, a double rupture takes place in the first half of the 20th-century: the rupture of the self and its context, and a rupture within the self. Both ruptures are reflected in the alienation of the individual from society and from oneself, the sensation of being fragmented selves living in a fragmented world. For this reason mimetic representation is no longer possible. Art becomes non-representational or allegorical, and the gap between subjective experience and the objective world widens. This is even true of the most conventional forms such as historical recollection, which become strongly autobiographical, like Robert Graves' *Goodbye to All That*. The war evidenced the impossibility of rendering authentic experience in a language which now seemed inadequate to contain such events.

The fragmentation of experience, the sensation of being able to perceive only small parts of reality, led to experimentation with multiple perspectives or points of view, bordering in relativism. There was a feeling that not only is was not worth trying to represent the world, but also that there was no such a thing as an objective single world to be represented.

As the Modernist work of art becomes more self-reflective, so does the conception of time it conveys. Art becomes a reflection upon its own code, it speaks about itself and moves away from the world outside to an autonomous existence of its own, becoming a reflection upon art itself. Time becomes subjective time experience, even though the Modernist artist believes emotion and personality should not be expressed directly, as the Romantics did. Instead, they should be represented by evocation, simulation, or mask, for example by means of objective correlatives or dramatic monologues. In this way, the experience of time passing becomes associated to an object (the house, or the lighthouse in Virginia Woolf's *To the Lighthouse*) or to memory and remembrance (Proust's *Recherche du temps perdu*).

The Modernists seem to be doomed to exist in a state of social and existential fragmentation, overwhelmed by a world no longer comprehensible and threatening total destruction. They reject this sense of chaos and disorder with horror and despair, with pessimism and a tragic view of the world, Heidegger's anguish, or with Joycean skepticism. Human beings are powerless in a post war world where commercial pressures rule and technology is used to manufacture weapons.

The Modernists developed certain literary strategies to escape from a fragmented world. In a way, these strategies are renewed loops to the question of man's time. One of these is to transform history through imaginary visions. These visions can be nightmares, which mean that reality is beyond rational control, that it can only be confronted in a dream. This is the case of Joyce's *Finnegans Wake*. Another way is to take refuge in myth, escaping through a mythic scheme which helps to explain reality. The sense of timelessness or transcendental order in myth offers the Modernist a way of controlling, of ordering, of giving shape and significance to the panorama or anarchy that is contemporary history. Myth and art become epistemological instruments that try to understand history and the world, the artist, a God of creation. Western myths vertebrate the explanation of the contemporary world in Modernism. Historical myths in particular, with their belief in a cyclical pattern, can redeem the feeling of chaos. A mythic scheme is therefore superposed to the unpredictability of the modern world in order to understand it. An obvious example is Joyce's *Ulysses*, where modern man tries to make his way home.

4. From Being to Becoming.

The more we study the nature of time, the more we shall comprehend that duration means invention, the creation of forms, the continual elaboration of the absolutely new.

Henri Bergson, *Creative Evolution*, 14 quoted in Duszenko, 1989.

The denial of absolute determinism in nature also argued for a need to re-evaluate the classical notion of causality. The principle of causation had been established since the First Scientific Revolution as a driving force in nature. The relation between cause and effect was conceived in strictly mechanical terms, and it led to the interpretation of the material universe as a vast machine, a conception which survived until the second half of the 19th-century. Yet, in the early 20th century, science, the most deterministic discipline of all, was forced to renounce the principle of strict causation following the evidence of experimental processes ⁵⁷.

⁵⁷ In 1913 the Dane Niels Bohr applied the assumptions of the quantum theory to Rutherford's planetary model of the atom but could not account for elements of more than two electrons (Coveney & Highfield, 1990:117). In 1925 Heisenberg presented a theory called "matrix mechanics", a mathematical formulation replacing Newtonian mechanics at the subatomic level. Alternatively, in 1926 the Austrian Erwin Schrödinger hypothesized that electrons are not solid particles but patterns of standing waves and, unlike Bohr's, he was able to explain the two-electron helium atom. Later the same year, the German Max Born proposed to interpret the wave function as a 'probability amplitude', a quantity that can be used to calculate the probability of finding a particle in a region of space. His interpretation meant that instead of exactly predicting phenomena at the atomic and sub-atomic level we can only talk about probabilities of their occurrence. The following year, Bohr's close collaborator, Heisenberg formulated his famous "uncertainty principle", according to which it is impossible to measure exactly and simultaneously both the position and the momentum of a moving subatomic particle. The principle reflects the paradox of wave-particle duality: position is very much a particle property, its mass being concentrated in a single point, yet waves have no precise location, smeared over a region of finite extent. What came to be known as the *Copenhagen interpretation* of quantum mechanics meant that we cannot hope to give an objective description of

Amidst the confusion created by renouncing strict causation, several physicists attempted to redefine causality and determinism in the light of the new findings. Einstein believed that God did not play dice with the world and that “events in nature are controlled by a much stricter and more closely binding law than we suspect today, when we speak of one event being the cause of another” (Einstein, cited in Duszhenko *Philosophical Implications* 7).

The denial of absolute determinism and causality initiated a kind of asystematic, anarchist, deconstructivist, fragmentary vision of the world, exemplified in the work of Nietzsche. It also marked a return to an essentially dynamic view of nature, exemplified in Bergson’s and Whitehead’s process philosophies, reinstatements of the concept of becoming in the physical world. A third dialogic possibility was explored in the work of Wittgenstein and later Bakhtin (see the following section). As Duszhenko points out, the term ‘event’, borrowed from quantum terminology, was adopted by several philosophers, who wanted to express that “nature is a structure of evolving process” and that “the realities of nature are the prehensions in nature, that is to say, the events in nature” (Whitehead, *Science and the Modern World*, 1925:106, quoted in Duszhenko *Philosophical Implications* 8).

5. The Search for a Language.

One source of vagueness is deficiency of language. We can see the variations of meaning although we cannot verbalize them in any decisive, handy manner. Thus we cannot weave into the train of thought what we can apprehend in flashes. We are left with the deceptive identity of the repeated word.

Alfred North Whitehead, *Science and Philosophy*, 1964:136 quoted in Duszhenko, 1989.

The need to readjust language to the new mode of understanding reality became another prominent feature during the first half of the 20th-century. The movement towards a new language was encouraged by the new scientific description of the world.

quantum processes, since a precise measurement of the atom’s energy in a particular quantum state can only be performed at the expense of uncertainty about the time it spends in that state, in other words, its lifetime (Coveney and Highfield,1990:115-127). These assertions entail profound consequences for determinism and causality, and a famous debate between Einstein and Bohr ensued at the Sixth Solvay Conference in Brussels in 1930. Bohr managed to defeat Einstein’s *Gedankenexperiment*, and Einstein parted with quantum physics, considering first incorrect, and later incomplete, and exclaiming: ‘God does not play dice with the world’ (Pais,1982:443 cited in Coveney & Highfield,1990:121). According to the Copenhagen Interpretation of Quantum Mechanics, a subatomic particle is no more than “ a tendency to exist” expressed in terms of probability. It is a certain quantity of something than seems to lie beyond our conceptual faculties. Furthermore, quantum reality is partly created by the observer for, the very act of locating a particle, measuring its emission of light, influences its course, making it impossible to determine its momentum. Even when quantum equations are, like Newton’s, time-symmetric, the very act of measurement introduces an arrow of time into the phenomena described (Coveney & Highfield,1990:129). The 1982 discovery by Alain Aspect and his colleagues at the Institut d’Optique Théorique et Appliquée in Paris of faster than light connections between distant regions of spacetime seems to confirm the idea that particles in far away regions of the universe, can somehow constitute a single physical entity (Ibid.136).

Although since the time of Galileo the mathematical description of the physical world was considered the most accurate, this belief in the exactitude of the scientific language was shattered by the advent of the new physics. The formulation of the relativity theory and the exploration of the subatomic realm introduced a number of concepts which denied visualization since they lacked an equivalent in the familiar everyday reality. Concepts such as “four-dimensional continuum”, or a particle’s status described as “tendency to exist” indicated the inadequacy of language to express the essence of the physical reality (Duszenko *Philosophical Implications* 8).

Faced with the inadequacies of strict scientific language, physicists were forced to accept the use of a somewhat vague, ambiguous idiom to convey the meaning of their experimental findings. The admittance of this vagueness and ambiguity in scientific language marked, according to Duszenko, not only a reaffirmation of the ancient link between physics and philosophy but also the emergence of a new alliance with the arts. Man’s incapability of describing reality at the most elemental level brought about a convergence of scientific and literary language, which had always depended upon vaguely perceived shades of meaning. Any attempt to describe the world amounted to no more than creating fictions, for any contact of consciousness with the world reduced it to a creation of the mind.

The link joining science and art, particularly fiction writing, was imagination. In literature imagination had always played a predominant role but in classical physics, while imagination was considered an important factor in encouraging discovery, its role in describing the physical reality was marginal. Things changed with the advent of the new physics. Deprived of a direct experience of sub-atomic or cosmological models, physicists came to rely on images in order to describe the result of their findings.

The immediate impact of this fusion of science and art is still being assessed. It has gradually become apparent that narratives were the missing links in a chain marking the convergence of other disciplines such as sociology, psychology and psychoanalysis, linguistics, historiography, etc. It is through this fusion that the merging of reason and intuition, claimed by Duszenko as necessary for the understanding of the world, can take place. As J. Butterfield has explained, the empirical success of general relativity and quantum theory in their present forms means that we lack data bearing on how we might reconcile them or replace them by what has been called a quantum gravity theory (Butterfield,1999:127)⁵⁸. For, as Whitehead has claimed, a clash of doctrines is not a disaster, it is an opportunity (Whitehead, 1925).

⁵⁸ Several attempts to link quantum physics and cosmological models of the universe have been proposed, particularly by a group of cosmologists working at the Free University of Brussels. Hawking and Hartle have also tried to describe the Big Bang by assigning a wavefunction to the entire universe and then calculating the

6. The Arguments of Time.

Past, present and future arise from time-relations of subject and object, while earlier and later arise from time-relations of object and object.

Bertrand Russell, "On the Experience of Time. *The Monist*, 25 (1915), p.212.

Among those concepts which have continued to be a perennial source of philosophical puzzlement and controversy in metaphysics and in philosophy of science is, naturally, the concept of time. This has been even more so, since the advent of the New Physics which, as we have mentioned, had a profound influence in epistemology within analytic philosophy.

A proof that the question of time continues to be central in many disciplines is the volume prepared by Jeremy Butterfield to commemorate the centenary of the British Academy and published in 1999, two years before the 21st-century. The Philosophy Section decided that, rather than presenting retrospective essays about philosophy in the 20th-century or essays about the present state of philosophy's various branches, it would be better to take a single theme and time quickly emerged as the perfect choice.

The volume shows, among other things, that within the metaphysics of time, the main debate has been between two broad positions: those who advocate temporal becoming, or the objectivity of the passage of the 'now' (as against the subjectivity of the 'here'), that is a dynamic conception of the world or, in linguistic terms, a tensed account, and those who deny this, favoring a static conception or tenseless account.

The problem has important epistemological ramifications since according to those who embrace the idea of a dynamic world, there are intelligible, temporally indexed notions of truth and of actuality and so a proposition may be true at one time, but not at another. In contrast, philosophers who accept a static conception maintain that no sense can be assigned to the semantic idea of truth at a time, or to the corresponding ontological notion of being actual as of a time (Tooley, 1999:26).

Among those who argue for the first position is J. R. Lucas, who explains that we experience time as passing, an ever-rolling stream, a fleeting present, where the future is not yet real and the past no longer is. Lucas rebuts McTaggart's argument (1908, 1927) that temporal becoming involves a contradiction and claims that in non-metaphorical accounts, such as McTaggart's proposal of timeless and impersonal discourse, used to transcend our individual temporal and personal standpoints, "we leave out the temporality that is peculiar to time" (Lucas, 1999:1) and "may leave out not only the links with experience that make our

probability of something appearing literally from nothing. In the context of a closed universe it is claimed that no initial conditions are required and that the singularities of Einstein's theory can be overcome (Hawking, 1988).

discourse relevant, but also those that make it meaningful" (Lucas,1999:4). He adds that "It seems to be a concomitant of consciousness to be aware of time passing, and we talk of time standing still at moments of great exaltation or extreme terror", and that time is connected with many other fundamental concepts –change, agency, experience- which are "inherently personal concepts, not free from the "taint of token-reflexivity". He concludes that "a full account of what it is to be a person is invariably temporal" (Lucas,1999:6).

For Lucas, the integration of time and space in general relativity suggests once more that time is not an independent dimension, but on a par with the dimensions of space. Following the traditional empiricist view advanced by Locke, Berkeley, and Hume which claimed that the necessity of causal connection was not something we discovered but something we imposed in our anthropocentric experience of the world, Lucas concludes that the concept of time cannot be analytically basic, and that tense is projected by us on to an untensed system of dates so that we can act in a timely fashion (Mellors 1981, 1998 cited in Lucas,1999:11), so that our tenses also confer a direction to time. For Tooley, however, this conclusion follows immediately from the empiricist tenet that both immediate perception of a property and direct awareness of it implies that one has non-inferential knowledge of the fact that something has the property in question (Tooley,1999:28-29).

Tooley claims that almost all philosophers of time have wrongly thought not only that tense and tenseless statements are closely interrelated, but also, first, that one type must be more basic than the other, and second, that the less basic statements must be analyzable, at least in a broad sense of analysis, in terms of the more basic statements. Among those who, like Lucas, favor the view that tensed statements are more basic than tenseless or truth-making statements, which do not assign a tensed location to an event or a state but temporally locate events relative to one another without making any reference to the present, are Russell, 1903, 1918-19, 1919, and 1940; Smart, 1949; Williams, 1951; and Mellor, 1981 (all cited in Tooley,1999:22).

Though Tooley also defends a tensed approach to time, he claims that tensed statements cannot be proven analytically more basic than tenseless ones. He rejects the view that tenseless temporal relations (simultaneity, temporal priority and temporal betweenness) can be analyzed in tensed terms and affirms that tensed properties are not external relations between events, but internal ones, since they will obtain in virtue of the intrinsic properties of the relevant events.

Tooley proposes a stronger objection. He points out that to tackle McTaggart's famous argument for the unreality of time (the idea that no state of affairs can be both past and

present, or both past and future, or both present and future) advancing an analysis of temporal priority based on the impossibility of simultaneity, is futile if simultaneity continues to be defined in terms of presentness and pastness and futurity, which are not irreducible properties (Ibid.32). Acceptance of the view that the concept of temporal priority is analytically basic rules out the explanation that no event can be earlier than itself. For this reason, Tooley is inclined to think that temporal priority is not an analytically basic concept. Besides, any attempt to define the concepts of the past and the future in terms of the concept of the present, and analyze temporal priority in tensed terms involves circularity (Ibid. 34).

Tooley's conclusion agrees with the opponents of temporal becoming in that he sees tensed properties as *relational*, not intrinsic and in that tensed concepts are not basic in conceptual analysis, and favors analyzing one of the central tenseless, temporal relations – that of temporal priority- as a causal relation between spacetime points. However, like those who hold a tensed approach, Tooley believes that the world can still be dynamic rather than static, since "it can be a world where tenseless states of affairs either come into existence, or drop out of existence, and thus a world where what facts are actual depends upon what time it is." (Ibid.)

7. A Multidisciplinary Proposal for Time.

The concept of becoming acquires significance in physics: the present, which separates the future from the past, is the moment at which that which was undetermined becomes determined...it is with respect to "now" that the past is determined and the future is not.

Reichenbach, "Les Fondements Logiques de la Mécanique des Quanta", *Annales de l'Institut Poincaré*, 13 (1953), 154-57. cited in Grunbaum, "The Meaning of Time" In *Basic Issues in the Philosophy of Time*. The Monist Library. Open Court. La Salle, Illinois, 1971. p.221.

As we have seen the problem of time is really a cluster of problems that arise principally from the disparate ways in which time is treated. Despite the technicalities of the research programs in the various areas in which the question of time branches more and more philosophers of science are approaching the question in a multidisciplinary way and, like Tooley, speak of *relational or dialogical* properties and avoid terms like more or less.

The openness of the future and the inalterability of the past have been amply discussed in the last two decades of the twentieth century by "tree semantics". Possible states of the universe are portrayed as linked together in a treelike structure, the trunk representing the unique unalterable past, and the branches the possible future courses of events. As time passes, branches, representing possibilities not actualized, drop off, and the trunk grows

longer. A prediction is true at the time it was made if the situation predicted obtains in all the branches then available. We can distinguish between the truth conditions for predictions, difficult to satisfy at the time when the prediction is made, from the truth conditions for conjectures, which are easier to satisfy since they hold only after the event. The lengthening of the trunk can be seen also in terms of a different account, which holds that the future is unreal, and only the present and past are real (Lucas,1999:13-14).

Paul Horwich (1987) defends such an approach and traces time asymmetries in all the different areas (knowledge, explanation, causation, etc.) to a single physical fact he calls “fork asymmetry”, and believes to be based on cosmological sources (Horwich,1987:205).

Whenever two event types are correlated with one another, they are embedded in a V-shaped chain of nomological determination (a nomological property applies to one direction of time and not to the other, for example, entropy)⁵⁹. Horwich argues that the possession of such a property does not constitute an intrinsic difference between the directions. It is a *relational*

⁵⁹ The world at the macroscopic level of cosmological models and at the microscopic level of quantum physics can sometimes be described as symmetrical. The Big Bang explanation of the universe has been said to be heading to a Big Crunch if the theory of a closed universe proves right. Gödelian time travel is a possibility and if each particle has its anti-particle it may turn out that there are clones of us all somewhere in the universe. Yet, this is clearly not how things happen in our world –trees grow, fires radiate energy, snowmen melt and cups of coffee cool down because heat can only flow from a hotter body to a cooler one. The reverse is not possible. Thermodynamics reveals the irreversibility of our everyday life and the anisotropy of time. Even if scientists and philosophers (Parmenides, Plato, Spinoza, Kant, Hegel, M'Taggart and idealists in all ages) advise us to distrust our senses and the objectivity of time's arrow, the reality of our own death is not a haunting nightmare, but a fact. The apparent clash between thermodynamics and microscopic theories of molecular mechanics which are time-symmetric is known as the irreversibility paradox. It has led some scientists to conclude that the thermodynamic arrow of time has no reality outside our minds, and is purely subjective (Coveney & Highfield,1990:148).

As we have seen, time is a concept by which we order events. It is therefore linked to ideas about organization and randomness. The flow of time in thermodynamics also becomes apparent because there is an inexorable tendency in any system left to its own devices for organization to diminish and randomness to increase. The arrow of time is made explicit in the so-called *Second Law of Thermodynamics*, enunciated in the 1850s by the Belfast-born mathematician William Thomson (later Lord Kelvin), which states that all physical processes are irreversible because some energy is always dissipated in heat. The Second Law was sharpened up in 1865 when the German physicist Rudolf Clausius distinguished between reversible and irreversible processes by introducing the concept of *entropy* (from the Greek *en(in) trope* (turning)) which represents the capacity of a system to change. The entropy change in a reversible process is zero, while entropy always increases during irreversible processes, furnishing an explicit arrow of time (Ibid.151). It became helpful to distinguish between different types of systems: *isolated systems*, which are idealised situations, *closed systems*, which can exchange energy with their surroundings, and *open systems*, which can exchange both energy and matter.

According to this terminology living organisms are open systems, but the universe is considered a perfectly isolated system (what else is there outside it'), which led Clausius to state in 1865 that the total energy of the universe is constant and that its entropy is increasing towards its maximum scale, a progressive cosmic degeneration which will end at thermodynamic equilibrium when all change ceases. In 1881, Lord Kelvin also argued for tendency of the universe to run down; to loose energy in every heat exchange so that there will eventually come a time when no heat reservoir exists anywhere in the universe, which will experience 'heat death', a final state of equilibrium in which the temperature stabilizes near absolute zero (-273°C). This argument, however, has been found a flaw since it ignores the role of gravity which would lead further and further away from the uniform distribution of matter envisage in what has been called *Heat Death* of the universe. Besides, recent astronomical evidence shows that the universe as a whole is expanding, so that it cannot be anywhere near a state of thermodynamic equilibrium (Ibid.154).

property which identifies the inverse of a given process (this could well be the temporal inverse, or a temporal mirror image, but it can also be any arbitrarily given process). If we infer an intrinsic difference, it is due to the initial conditions of the system (in the case of entropy, the universe). In this way we suppose that there must be something about time itself that explains the difference (Ibid.42).

For Horwich, fork asymmetry explains why we know more about the past than we know about the future. The dramatic difference in epistemological accessibility between the past and the future regions of time depends on our capacity to observe that one event is earlier than another, that there is always a characteristic antecedent event, but there need be no characteristic subsequent event, and on our ability to remember one of the events while perceiving the other. It also depends on our capacity to act freely, and thereby to affect the future unpredictably, on our inability to go back in time and verify historical claims, which allows us to think mistakenly that our knowledge of the past is superior, on the direction of causation, which enables causal traces of the past but none of the future (we tend to explain the future in terms of the past). The meaning of the word "know" prohibits knowledge of any occurrences that do not cause our awareness of them (Ibid.7), so it implies a rational action, a process of deliberation and discovery oriented towards the future (Ibid.199).

Drawing from Husserl's (1928), Horwich explains that our experience is a complex entity made up of, among other things, memories of the distant past, more recent recollections, sensations, and anticipations projected for various times in the future. An experience represents both a set of events strung out in time and a set of experiences, each of which represents, from different perspectives, the same string of events. In virtue of the phenomenological difference between memory and anticipation, this picture of our experience is asymmetrical, accommodating the difference between past and future orientations.

Horwich's account is one of the few philosophical accounts of time which integrates aspects of the scientific versions of time, which are thought to be more objective and therefore universal, with epistemological and psychological aspects of time, which are sometimes labeled subjective. In this way his "story begins with the origin of the universe", and "the fact that there was an uneven distribution of energy "high macroscopic order" and somewhat "chaotic (the highest possible degree of microscopic disorder consistent with the macroscopic order)". Horwich offers an explanation of "de facto irreversible processes" (which consist of the creation a gradual decay of order) (Ibid.11) in a cosmological account (in terms of the

randomness of microscopic conditions following the Big Bang)⁶⁰. These circumstances help to explain the second law of thermodynamics, that is, processes as mixing and decay, in which entropy increases. This initial micro-chaos condition is what, according to Horwich, explains the fork asymmetry or V-shaped correlation. Since the chances of spontaneous evolution into such a state are negligible, Horwich concludes that the system must have interacted in some way with its environment. In a similar way, we obtain information about the past. Events are invariably correlated with some characteristic antecedent (Ibid.201). He adds that by reference to the maximally ordered state, we may confer high probability upon the subsequent states of partial order -states that would otherwise seem amazingly coincidental and improbable -and thereby explain them⁶¹.

The conclusion is that time order is built into the notion of explanation in such a way as to imply that earlier facts may be taken to explain later ones. And the direction of physical explanation yields the direction of causation since explanation is a description of causes and we can characterize the nature of causation from an independently definable notion of explanation, but not vice versa. In this way, Horwich considers that there is reason to suppose that explanation is theoretically prior to causation (Ibid.156). He explains that since the past is petrified (Walter Benjamin's phrase), uniquely fixed, over and done with, and the future contains a branching manifold of undetermined possibilities, our beliefs of the past remain constant and in this way our past-oriented desires do not motivate us anymore (Horwich's conclusion parallels Friedman's (1990) psychological approach; see Section 2). The

⁶⁰ Since the natural tendency for macroscopic systems is to move towards equilibrium, entropy and free energy, a form of the total entropy which represents the maximum amount of useful work that can be obtained by it, are also referred to as *thermodynamic potentials* or more fashionably *attractors* for the system's evolution through time. The equilibrium state depends on the point of maximum entropy or minimum free energy, no matter what the starting conditions. Non-equilibrium thermodynamics (and we must remember that for living things thermodynamic equilibrium is only attained with death) has two forms. The linear version describes the behavior of systems close to equilibrium and it was largely developed in the 1930s by Lars Onsager of Yale University, who won the Nobel Prize for Chemistry in 1963. The non-linear version deals with systems in which equilibrium is still far away and it has been the area of research for Ilya Prigogine, a Russian expatriate who settled in Brussels (Coveney & Highfield, 1990:157 & 161).

⁶¹ It is important to mention that while the action of a linear system (charted on a graph in a straight line) is the sum of the behavior of its parts, which implies a proportional relationship, the behavior of a non-linear system is more than the sum of its parts, an initial condition can fork and produce a disproportionate effect. The remarkable fact, discovered by Prigogine and his collaborators, is that while far from equilibrium the entropy production increases tremendously, consistent with the Second Law, we can nevertheless observe ordered behavior, the emergence of evanescent structures, at shorter time-scales, until randomness wins and the system cannot change anymore. This can only happen if the system (held away from equilibrium) is open to its environment, that is, it exchanges energy and matter with it, and the entropy produced can be exported to the surroundings. The 'order out of chaos' paradox, as it has come to be known, suggests the possibility of a thermodynamic crisis occurring, but not its irreversibility since no thermodynamic potential –or single attractor- can act as the target for the arrow of time. What this means is that the complexity of the enormous range of possible behaviors available to an open system far from equilibrium is so big that straightforward causal connections are impossible. The crisis point may be really a 'bifurcation point' in which the various possibilities fork or branch, and a situation like this does provide an arrow to the path of time (Coveney & Highfield, 1990:165).

relationship between past events and our prospective action is mediated by the beliefs and desires. Desire that past desires were satisfied would not increase the chances that those past desires were satisfied. This gives rise to the decision asymmetry -our tendency to act for the sake of the future- for we impose this temporal bias in order to satisfy our future desires, which might be in consonance with survival and reproductive success. which in turn plays a role in fixing the direction of explanation (Ibid.197-205).

Horwich explains causation following what he terms a neo-Humean approach. He indicates that causation is not defined purely in terms of time order but that the principle of correlated events determines its future orientation in a fork asymmetry. In other words, what Horwich suggests is that causation can be explained by a cluster of beliefs: 1) causes typically precede their effects, 2) correlated events are causally connected, 3) choices are made for the sake of what they might cause, 4) the causes of a present event are knowable, but its effects are not.

8. A Unified Quantum Gravity Theory.

Scientists are doomed to misunderstand because they can never escape their anthropomorphic perspective, encoded not only into the symbol systems but into the very structure of their brains. In that case, the possibility arises that the mistranslations are in some way systematic, not the work of chance but the necessary consequence of human brain structure and evolution. Since this evolution itself originated in chance, however, there exists no possible filter by which the systematic distortions of necessity can be separated from the fortuitous operations of chance, even if one assumes that such a transcendent, nonhuman viewpoint is possible
Elizabeth Ermarth,1992:133-34.

The incessant effort made during the first half of the 20th-century to build the relativity of time and space into quantum physics is the most dramatic scientific phenomenon of the century. The struggle began in 1926 when Schrödinger tried unsuccessfully to attain this objective for his own quantum mechanics.

The creation and annihilation of elementary particles, and the duality of matter and antimatter, which are both at the center of present physical research, seem to require that relativity of time and space be inherent in the relevant quantum theories. But this relativity is not physically meaningful if Einstein's classical interpretation of relativity is used⁶².

⁶² Quantum gravity, which tries to reconcile general relativity and quantum theory, involves a number of research programs. Some focus on the physics of black holes –for in the interior of a black hole the very strong gravitational field means that quantum gravity effects are expected to be important. Other programs, such as super-string theory, concentrate on finding a role for gravity as part of a unified theory of all the fundamental forces –and theories of that type are as likely to be concerned with the interactions between particles in an accelerator as they are with the cosmos as a whole. As we descend the scale of subatomic particles, the super-string theory claims that the smallest particles –quarks- (a term coined by Murray Gell-Mann in 1963 from his

Butterfield & Isham maintain that there are conceptual topics in the notion of time which are sufficiently related and that the problem should be treated as a no-boundary proposal (Butterfield & Isham,1999:161), and addressed from a multidisciplinary approach that might shed some light on the controversial aspects such as the relation of time to causation, and whether there is temporal becoming.

Buttlerfield & Isham acknowledge that, once more, the problem could be language, for "the programs of stating physical theories precisely, as theories in formal language, and of investigating their logical relations", entails the problem of when one such theory might really be a sub-theory- that is, a definitional extension- of another (Ibid.116). In attempting a multidisciplinary approach to the problem of time, such as a new quantum gravity theory (fusing general relativity and quantum physics), "people agree about which theoretical structures are intuitively fixed in these theories; for example, that the spacetime metric is fixed in special relativity, but not general relativity". So, "the problem is to frame a definition that captures the intuitions" (Ibid.136), because "to say, for example, 'time is not fixed in general relativity' is somewhat ambiguous: we are really saying that some aspect of time –contextually determined as being of interest (usually, its metric structure)- is not fixed"(Ibid.137).

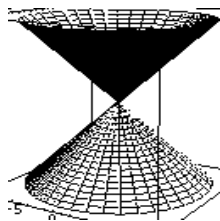
readings of Joyce's *Finnegans Wake*) are composed of oscillating strings, whose vibration produces quarks which will form neutrons, protons or electrons (three quarks for Muster Mark!) depending on its particular frequency. These strings "unfold" into at least six extra dimensions, that is ten million billion times as high as current particle accelerators which operate on four dimensions only. Calvin's neural model explored in section 2 shares these musical many-fold characteristics with super-string theory.

Similarly, in quantum cosmology one seeks a quantum-theoretical cosmology of the whole universe, so all work centers around theories of the very early universe: in particular, with the hope of finding a theoretical framework that avoids the mathematical singularity that is inevitably present in the account of Big Bang cosmology given by classical general relativity. The best-known example among the proposals for replacing the Big Bang singularity is the Hartle-Hawking no-boundary proposal. (see Isham 1988 for a non-technical introduction) , and the Vilenkin's 'tunneling' proposal (see Isham 1993b) In this proposal the emergence suggests a process in time which, according to Buttelfield & Isham (1999), is misleading. These authors provide an multidisciplinary approach or no-boundary proposal to the question of the emergence of time, and suggest that the cone-like space-time structure with an attached Euclidean four-manifold erroneously suggests that the four-manifold is earlier, when there should be no temporal relation between the two halves. This no-boundary principle posits that there is no definite boundary between space and time, that they exist together as four dimensions, and that our universe is a finite sphere of space and time without edges. This theory predicts an origin to the universe in which an initial rapid but organised period of expansion (inflation) preceded the hot bib bang. The inflation stage has left its signature on the universe in the form of ripples of space detected by the Cosmic Background Explorer Satellite (COBE) project in 1992.

Horwich's proposal for a "fork asymmetry" built in the direction of time when the universe began to expand also draws on Hartle-Hawking no-boundary proposal and the new theories of chaos.

Bottzmann could not explain, by statistical mechanics alone (the theory is perfectly time symmetric because it relies on Newtonian mechanics), why there are many branch systems whose initial entropy is lower than their final entropy, so he assumed that our entire region of the universe had fluctuated into a state of relatively low entropy.

The authors introduce a new concept of 'emergence of time' not tied to the idea of a 'fixed' theoretical structure or to the role of matter in understanding spacetime⁶³, and to the interpretation of quantum theory (Ibid.134). With the rise of classical electromagnetic field theory, culminating in general relativity, the concept of field gradually became endowed with properties previously thought peculiar to matter; it was discovered to possess mechanical properties like momentum and angular momentum and even (after the advent of special relativity) mass energy. Likewise, their no-boundary proposal involves a *sum* over different manifold M , so that there is no single bottom half-sphere in the representation of curved space-time, just as there is no single trajectory followed in a functional integral approach to elementary wave mechanics (Ibid.164) Both the problem of time, and the issue of the emergence of time, lie between the two halves of the figure, they explain (Ibid.165).



The explanation of a particular fact will typically invoke another such fact (usually an earlier one, as in what philosophers call 'causal explanation') and one can ask for an explanation of that fact, so that a regress beckons (Ibid.165). In essence the no-boundary

⁶³ The work of non-Euclidean geometry was pioneered a young Hungarian Janos Bolyai who in 1824 replaced Euclid's fifth postulate, and by the German mathematician and astronomer Carl Friedrich Gauss (1777-1855), later developed by his student Georg Friedrich Riemann (1826-66) who created an alternative, non-Euclidean system of geometry which described the world resembling the surface of a sphere.

Einstein had learnt about these theories through his teacher at the Polytechnic, the Russian-born Hermann Minkowski who suggested that the dynamic picture of Newtonian physics, in which events are located in three-dimensional space develop with the passage of time, had to be replaced by a static one, in which the space-time continuum, with all the events: past, present and future, exists in their own right. Each specific observer, as his time passes, comes in contact with some portions of the continuum; he experiences successive stages of what is called his world line: a series of events which appear to develop continuously, coming into existence even as he perceives them. The extent to which spacetime (as the new space-time continuum began to be called) is curved, is determined by the distribution of matter in the universe: the greater the density of matter in a region, the higher the curvature of spacetime. Thus spacetime is warped more around the Sun than the Earth because of the greater mass of the Sun. This view of the universe means that gravity no longer exists as such. Instead, it is transformed into the geometry (curvature) of the universe (Duszenko, 1989:4) (Coveney Highfield, 1990:88- 89).

The spacetime of relativity consists of a three dimensional space and one-dimensional time. Bodies moving through three-dimensional space at a constant speed do not travel in straight line like in the Newtonian universe. They follow *geodesics*, that is, lines of minimal length connecting two points within curved or flat spacetime. At very low velocities and low densities of matter, geodesic motion reduces to the kind described by Newton (Rindler, 182 cited in Coveney Highfield, 1990:90). Confirmation of spacetime curvature has been predicted on the basis of Einstein's equations, and has been inferred from the anomalous orbit of Mercury (Coveney Highfield, 1990:91), Arthur Eddington's research on the bending of light rays due to the Sun's gravitational pull (see Douglas 1956), and from studies of the binary *pulsar*, a pair of celestial objects believed to be tiny collapsed cores of old stars, which emit regular pulses of radio waves. The extremely rapid rotation of the pair round each other has to be modelled using relativistic as opposed to Newtonian mechanics (Coveney Highfield, 1990:93).

proposal is advocated as promising a stop to the regress of boundary conditions, without having to settle on one as 'mere happenstance' –namely, by avoiding having a boundary condition at all! (Ibid.166).

9. Paradigms and Incommensurability.

We have argued that the search for a common language or consensus which would relate different disciplines is the most characteristic feature of human thought in the 20th-century. Many scientists and theorists hold to the claim that the same linguistic structures condition thought patterns and determine our perception of the world. Whitehead's work, Bergson's and Butterfield and Isham's are examples of this claim, together with the new metaphor models explored by cognitive linguists (see Section 1). Edward Wilson's recent book *Consilience* (1999) is a move in the same direction.

There are, however, others who hold to the version of the Sapir-Whorf hypothesis and claim that languages are incommensurable, that is, that their structures make exact translation between them difficult or impossible. Each language posits a different set of objects, maps the world in a different way, so that meaning cannot be negotiated. Thomas Kuhn's work (1962), for instance, which deals, as we have seen (Section 3) with scientific paradigms or exemplary models, suggests, like many postmodern writers on the philosophy of science, that competing scientific paradigms are in principle incommensurable⁶⁴.

This position contests the Structuralist notion that all systems are amenable to structural analysis, given that their grammars are seen to operate in similar ways. Postmodernists have reacted against the rigidity and apparent authoritarianism of the Structuralist model and have expressed similar sentiments to the deconstructionists. The thrust of the argument is against theories that claim to offer universal explanations of phenomena. Naturally, these theories of cultural relativism would also be against the idea of a unique human nature with genetic foundations, put forward by the biological sciences (for which evidence has recently been found) . But as Wilson has noted, if there are no cultural nor genetic ties in human nature, what do humans have in common? If ethical norms are culturally shaped and if cultures are infinitely different, what disqualifies theocracy, or colonialism, or child work, or slavery? (Wilson,1999:273). We shall come back to this point in other parts of our project.

⁶⁴ The notion appears in Lyotard's concept of "differend", which is politicized in that each party inhabits not simply their own language and thus their own world, but a "phrase-regime", employing interests and objectives which are involved in a battle for dominance.

Works Cited.

- Barrow, John.D. (1988) *The World Within the World*. Oxford: Oxford University Press.
- Bergson, Henri (1944) *Creative Evolution*. New York: Random.
- (1965) *Duration and Simultaneity with Reference to Einstein's Theory*. Trans. Leon Jacobson. Indianapolis: Bobbs-Merrill.
- Bronowski, Jacob (1974) *The Ascent of Man*. Boston: Little.
- (1963) *The Common Sense of Science*. Cambridge: Harvard UP.
- Bondi, H., T. Gold & F. Hoyle (1948) *Monthly Notices of the Royal Astronomical Society* 108, 252.
- Born, Max (1962) *Einstein's Theory of Relativity*. Rev. ed. New York: Dover.
- Burrow, J.W. (1966) *Evolution and Society: A Study in Victorian Social Theory*. Cambridge: C.U.P.
- Butterfield, Herbert (1965) *The Origins of Modern Science 1300-1800*. 1957. New York: Free Press-Macmillan.
- Butterfield, Jeremy (ed.) (1999) *The Arguments of Time*. British Academy. Oxford University Press.
- Butterfield, Jeremy and Chris Isham (1999) "On the Emergence of Time in Quantum Gravity" in *The Arguments of Time*. British Academy. Oxford University Press.
- Campbell, Joseph (1986) *The Inner Reaches of Outer Space*. N.Y.: Harper & Row, 1986
- Capek, Milic (1961) *The Philosophical Impact of Contemporary Physics*. New York: Von Nostrand Reinhold.
- (1991) *The New Aspects of Time. Its Continuity and Novelties*. London: Kluwes Academy.
- Chandrasekhar, Subrahmanyan (1983) *Eddington: The Most Distinguished Astrophysicist of His Time*. New York: Cambridge University Press.
- Coveney, Peter & Roger Highfield (1990) *The Arrow of Time*. Glasgow. Harper Collins.
- Flamingo. *La flecha del tiempo*. Madrid: Plaza y Janés, 1992. (references here are from the English edition).
- Chapman, T. (1982) *Time: A Philosophical Analysis*. London: Reidel Publishing Co.
- Deleuze, Gilles (2000) *Nietzsche*. Trad. Isidro Herrera y Alejandro del Río. Madrid: Arena Libros.
- Denbigh K.G. & Denbigh J.S. (1985) *Entropy in Relation to Incomplete Knowledge*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Durant, Will (1961) *The Story of Philosophy*. New York: Pocket Books / Simon & Schuster.
- Douglas, A. V. (1956) *The Life of Arthur Stanley Eddington*. London. Nelson.
- Duszenko, Andrzej (1989) *The Philosophical Implications of New Physics*. Ann Arbor, Mich: UMI. At <http://lupus.northern.edu:90/duszenko.htm>
- Eddington, Alfred (1922) *The Theory of Relativity and Its Influence on Scientific Thought*. The Romanes Lecture. Oxford. Clarendon Press. Pp 3-6, 11-12 and 31-32 in *La teoría de la relatividad*. Barcelona. Altaya 1993. Pp.137-141.
- (1929) *The Nature of the Physical World*. New York: Macmillan.
- (1939) *The Philosophy of Physical Science*. New York: Macmillan
- Einstein, Albert (1905) "Sobre la electrodinámica de los cuerpos en movimiento" in *Annalen der Physik*, vol XVII, pp 891-921. Spanish translation in *La teoría de la relatividad*. Barcelona. Altaya. 1993, pp. 61-67.
- (1961) "über die spezielle und die allgemeine Relativitäts-theorie. Trans. "Sobre la teoría especial y la teoría general de la relatividad. Barcelona. Altaya 1993, pp 71-92.
- (1970) "Autobiographical Notes" in P.A. Schilpp, ed., *Albert Einstein: Philosopher Scientist*. Open Court Publishing. La Salle. Illinois. Trans. in *La teoría de la relatividad*. Barcelona. Altaya 1993, pp 95-104

- (1982) *Ideas and Opinions*. New York: Crown, 1985.
- Einstein, Albert, and Leopold Infeld. (1938) *The Evolution of Physics: The Growth of Ideas from Early Concepts to Relativity and Quanta*. New York: Simon, 1963.
- Flood, R. & Loekwood, M. (1986) *The Nature of Time*. Oxford :Blackwell.
- Friedman, William (1990) *About Time: inventing the fourth dimension*. MIT Press. M
- Foucault (1972) *The Discourse on Language*, published together with *The Archeology of Knowledge*, trans. A.M. Sheridan Smith. London: Tavistock. *La archeología del saber*. Trad. A. Garzón del Camino. México: Siglo Veintiuno, 1999.
- Gamow, George (1952) *The Creation of the Universe*. New York. Viking Press.
- Glansdorff, P. & I. Prigogine (1971) *Thermodynamic Theory of Structure, Stability and Fluctuations*. New York. Wiley.
- Gonseth, Ferdinand (1964) *Le problème du temps. Essai sur la methodologie de la recherche*. Neuchâtel: Griffon.
- Guillen, Michael. *Bridges to Infinity: The Human Side of Mathematics*. Los Angeles: Tarcher, 1983.
- Grünbaum, Adolf (1962) "The Special Theory of Relativity as a Case Study of the Importance of the Philosophy of Science for the History of Science", *Annali di Matematica*, vol 57, april 1962, pp, 257-282. Trans. "La génesis de la teoria especial de la relatividad" in *La teoría de la relatividad*. Barcelona. Altaya, 1993, pp. 119-125.
- Hayles, Katherine (1990) *Chaos Bound: Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*. Cornell University Press.
- Hawking, S., & S. Israel (eds.) (1989) *300 years of Gravitation*. Cambridge University Press.
- Hawking, S. (1988) *A Brief History of Time*. New York. Bantam Books. Spanish Trans. Editorial Crítica. *Historia del Tiempo*. Barcelona. RBA Editores. 1993.
- Heisenberg, Werner (1958) *Physics and Philosophy: The Revolution of Modern Science*. New York: Harper and Row, 1962.
- Healy, Robin (1989) *The Philosophy of Quantum Mechanics: An Interactive Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Holton, Gerald (1960) "On the Origins of the Special Theory of Relativity", *American Journal of Physics*, vol 28, numbers 1-9, pp. 627-631 & 633-636. Trans. in *La teoría de la relatividad*. Barcelona. Altaya 1993, pp 111—118.
- (1993) *Science and Anti-Science*. Cambridge (Massachusetts), Harvard U. Press.
- Horwich, Paul (1987), *Asymmetries in time: Problems in the Philosophy of Science*. Massachusetts Institute of Technology.
- Hull, L. W. H. (1959) *History and Philosophy of Science: An Introduction*. London: Longman.
- Isham, C.J. (1988) "Creation of the universe as a quantum tunnelling process" in R.J. Russell, W. Jeans, Sir James (1948) *The Growth of Physical Science*. New York: Macmillan.
- (1930) *The Mysterious Universe*. New York: Macmillan.
- (1934) *The New Background of Science*. New York: Macmillan.
- (1946) *Physics and Philosophy*. New York: Macmillan.
- Kaufmann, Walter (1989) *Existentialism from Dostoevsky to Sartre*. New York: Meridian Penguin.
- Kuhn, Thomas S. (1978) *Black-Body Theory and the Quantum Discontinuity 1894-1912*. New York: Oxford UP.
- (1957) *The Copernican Revolution: Planetary Astronomy in the Development of Western Thought*. Cambridge: Harvard UP.
- (1970) *The Structure of Scientific Revolutions*. 2nd. ed. Chicago: U of Chicago Press.
- Lestienne, Remy (1990) *Les fils du temps. Causalité, entropie, devenir*. Paris: Presses du CNRS.
- Lewin, Roger (1992) *Complexity - Life at the Edge of Chaos*. New York: Macmillan

Lorentz, H.A. (1895) "The Principle of Relativity" in *La teoría de la relatividad*. Barcelona. Altaya 1993, pp 46-50.

Lucas, J. R. (1999) "A Century of Time" in Butterfield, Jeremy (ed) (1999) *The Arguments of Time*. British Academy. Oxford University Press.

Le Poidevin, R. & Murray, M.B. (1993) *The Philosophy of Time*. Oxford Univ. Press.

Miller, Izchak (1984) *Husserl, Perception, and the Awareness of Time*. Cambridge Mass.: The MIT Press. A Bradford Book.

McTaggart, J.M.E. (1927) *The Nature of Existence*, Vol II. Cambridge: Cambridge University Press.

Michelson, Albert A. & Morley, Edward W. (1887) "On the Relative Motion of the Earth and the Luminiferous Ether", *American Journal of Science*, vol.34, pp.333-341 in *La teoría de la relatividad*. Trans. M. Paredes. Barcelona. Altaya. 1993, pp.34-45.

Morris, Richard (1990) *The Edges of Science: Crossing the Boundary from Physics to Metaphysics*. New York: Prentice Hall.

Mullan, John (1981) *Kierkegaard's Philosophy*. N.Y.: New Amer. Lib.

Murdoch, Iris (1992) *Metaphysics as a Guide to Morals*. New York: Penguin.

Needleman, Jacob (1982) *The Heart of Philosophy*. New York: Alfred A. Knopf.

Newton, Sir Isaac (1934) *Mathematical Principles of Natural Philosophy*. Berkeley: U of California Press.

Nietzsche, F. *The Will to Power*, trans. by Walter Kaufmann & R.J. Hollingdale. New York: Random House, 1967. *Entorno a la voluntad de poder*. Barcelona: Península, 1973.

(1872) *The Birth of Tragedy*. Trans. W. Kauffman & R.J. Hollingdale. New York: Random House, 1967. *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*; introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual Madrid : Alianza Editorial, 1981, 2000.

(1873-76) *Untimely Meditations*. Trans. R.J. Hollingdale. Introd. J.P. Stern. Cambridge: C.U.P. 1983.

(1874) "On the uses and disadvantages of history for life" in *Untimely Meditations*. Trans. R.J. Hollingdale. Introd. J.P. Stern. Cambridge: C.U.P. 1983, pp. 57-124. "Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida". Trad. Germán Cano. Madrid: Biblioteca Nueva D.L. 1999.

(1883-84) *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*. Trans. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial 1972-92. Barcelona: Altaya, 1993.

(1887 & 1908) *On the Genealogy of Morals & Ecce Homo*. Trans. W. Kauffman & R.J. Hollingdale. New York: Random House, 1967. *La genealogía de la moral*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1993. *Ecce Homo. cómo se llega a ser lo que se es*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1987.

Nordenson, Harald (1969) *Relativity, Time and Reality*. George Allen and Unwin.

Olson, Robert G.(1962) *An Introduction to Existentialism*. New York: Dover Publications.

Pagels, Heintz R (1982) *The Cosmic Code: Quantum Physics as the Language of Nature*. 1982. New York: Bantam, 1984.

Pais, A (1982) *The Science and Life of Albert Einstein*. Oxford University Press.

Penrose, Roger (1987) *The Emperor's New Mind*. Oxford University Press.

Planck, Max (1959) *The New Science*. N.P: Meridian.

Pears, D. F. (1967) *Russell and the British tradition in Philosophy*.

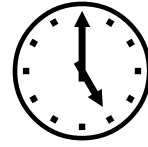
Poincaré (1904) "Les principes de la physique mathématique" in *La teoría de la relatividad*. Barcelona. Altaya. 1993, pp. 51-60.

(1964) *El espacio y el tiempo*. Univ. Nacional Autónoma de Méjico.

Reichenbach, Hans. (1965) *The Theory of Relativity and A Priori Knowledge*. Trans. Maria Reichenbach. Berkeley: U of California Press.

Ridley, B.K. (1989) *Tiempo, espacio y cosas*. Méjico: F.C.E.

- Rindler, W. (1977) *Essential Relativity*. Heidelberg. Springer-Verlag.
- Russell, Bertrand (1966) *Philosophical Essays*. London: George Allen & Unwin Ltd.
- Searle, John (1992) *The Rediscovery of the Mind*. Cambridge, Mass.: MIT press.
- Smart, J.J.C. (1979) *Problems of Space and Time*. New York: Macmillan.
- Smith, Crosbie (1976) 'Natural Philosophy and Thermodynamics: William Thomson and the Dynamical Theory of Heat'. *British Journal of the Philosophy of Science*, 1 (1976): 293-319.
- Tooley, M. (1997) *Time, Tense, and Causation*. Oxford: Oxford University Press.
- Tooley, M. (1999) "The Metaphysics of Time" in Butterfield, Jeremy (ed.)(1999) *The Arguments of Time*. British Academy. Oxford University Press.
- Toulmin, S. & Goodfield, J. (1990) *El descubrimiento del tiempo*. Madrid: Paidós.
- Van Fraassen, B.C. (1978) *Introducción a la filosofía del tiempo y del espacio*. Barcelona: Labor.
- Weyl, Hermann. (1932) *The Open World: Three Lectures of the Metaphysical Implications of Science*. New Haven: Yale UP.
- Will, C., & P.C.W. Davies (1989) *The New Physics*. Cambridge University Press, p.31.
- Wilson, D. (1983) *Rutherford. Simple Genius*. London. Hodder & Stoughton.
- Wilson, Edward O. (1999) *Consilience. The Unity of Knowledge*. Barcelona: Galaxia Gutenberg & Círculo de Lectores.
- Whittaker, Edmund (1953) *A History of the Theories of Aether and Electricity*. Vol II. London. Nelson, pp.27-31, 36, 40, 42-43. Trans. in *La teoría de la relatividad*. Barcelona. Altaya 1993, pp 105-110.
- Whitehead, Alfred North (1920) *The Concept of Nature. tanner lectures delivered in Trinity College, november 1919* [1st ed., repr.] Cambridge: Cambridge University Press.
- (1925) *Science and The Modern World*. New York: Macmillan, 1944. New York : The New American Library, 1967
- (1926) *Religion in the Making*, Cambridge University Press. *El devenir de la religión*; estudio preliminar Armando Asti Vera. Buenos Aires : Nova, 1961
- (1929) *Process and Reality*, Cambridge University Press. New York: The Free Press, 1969
- (1964) *Science and Philosophy*. Paterson, NJ: Littlefield, Adams and Co. New York : Philosophical library, 1974
- The New York Times 28 January 1928 p.14, "The Mystic Universe". Trans. in *La teoría de la relatividad*. Barcelona. Altaya 1993, pp 142-143.



Time as History. The Wheel of Time and Time's First Gaps.

History has replaced mythology and fulfills the same function.
Claude Lévi-Strauss, 1979:43 cited in Ermarth, 1992:25.

1. Vico's *Scienza Nuova*.
2. Vico's Theory of Language and Thought.
3. The Industrial Revolution and the New Pace of Time.
4. Historical Time: A New Order for the Human World.
5. The Wheel of Time.
6. The Temporal Nature of Dialogic Gaps.

Until the 15th century, the standard assumption was that man had a fixed nature, one that determined both his place in the universe and his destiny. The Renaissance humanists, however, proclaimed that what distinguishes man from other creatures is that he has freedom to exercise his will. Humanist thought is anthropocentric in that it places man at the center and treats him as the point of origin. As we have seen, there are different ways of doing this, two of which are illustrated in the works of the British empiricist John Locke and the German idealist Immanuel Kant, respectively.

The first, sometimes termed realist position, assumes a contrast between an external, independently existing world and the conscious human subject. Man is presented as standing "outside" of the physical world that he observes; observing the regular succession of natural events man is able to increase his ability to predict them and so to control his environment.

The second, idealist position, argues that the world exists only in being an object of human thought; it exists only by virtue of man's conceptualization of it. This position can be interpreted as an assertion of the autonomy of man, although Kant expresses that the thought that constitutes the material, physical world, is that of a transcendent mind, of which the actual minds of humans are merely vehicles. This can mean the rejection of the possibility of discovering laws of human behavior or of the course of history.

But there is also a third, dialectical position, which, although it did not fully emerge until the 19th century, was prefigured in the works of the Italian Giambattista Vico (1668-1745) and

the German Johann Gottfried von Herder (1744-1803) who carried Vico's insights further, emphasizing the particularity of different contemporary cultures, molded by their separate geographies, histories, languages and myths. The world is what it is as a result of being lived in and transformed by human beings. At the same time, human beings acquire their character from their existence in a particular situation within the world. There is no possibility of transcendence in thought to some external, non-wordly standpoint. Such a position wants both to grant the independent existence of the world and to stress the active and creative role of human beings within it. During the inter-wars period of the 20th-century this position was re-evaluated for it allowed an escape from the pessimism of a world without God and where human history had ended in destruction. James Joyce, Virginia Woolf, Henri Bergson, they all wanted to stress the positive force of man's creative nature. Introducing an element of free choice means abandoning historicist deterministic accounts of human history –there are times when the actions of great leaders have changed history, and those actions were, at least partially, the result of free choices. History therefore can have no master-plan, no fixed pattern.

While the battle between rationalism and empiricism was going on, the study of man was focusing in other philosophical areas such as these new visions of history. The Scientific Revolution had given the Western world the impression that the human mind was progressing toward some ultimate end. But man no longer found himself at the center of the universe . He was now simply a small part of a much greater whole. His place in it was marked by history.

If the 18th century is sometimes called the Age of Reason, the 19th century should be referred to as the Age of Social and Historical Sciences. The Industrial Revolution altered the pace of man's time and naturally all human disciplines began to be seen as part of an organic, vital and living human flux. Both history and time became organizing principles in human life⁶⁵.

1. Vico's *Scienza Nuova*.

The age of the gods, in which the gentiles believed they lived under divine governments, and everything was commanded them by auspices and oracles, which are the oldest institution in profane history.

The age of the heroes, in which they reigned everywhere in aristocratic commonwealths, on account of certain superiority of nature which they held themselves to have over the plebes.

The age of men, in which all men recognized themselves as equal in human nature, and therefore there were established first the popular commonwealths and the monarchies, both of which are forms of human government.

Vico (1744) *The New Science*, 31.

⁶⁵ For this subsection I have used Rosenberg (1988) and Habermas (1963:50-55) as sources of information.

Giambattista Vico (1669-1744) was the first European thinker to found an epistemology upon a philosophy of history, an achievement ahead of its time. His *New Science* (1744) was an attack on Cartesian philosophy, particularly on its appeal to self-consciousness as the basis of knowledge (the *cogito*), on the belief that God's existence could be proven a priori, that is prior to experience, and on the reliance on a method of clear and distinct ideas as the universal criterion of truth.

Vico thought that a social scientist would achieve a more profound knowledge than the natural philosopher, because nature was not made by man and was external to him. He argued, against empiricists, that the study of man must differ in its method and goals from that of the natural world because man's nature is not static and unalterable, like Hobbes had assumed. Acknowledging his debt to Hobbes, Vico, however, argued that this was a "pseudo-myth", a false picture of the origins of civil society. For Vico, man is a being who can only be understood historically, that is, in time. He rejected the belief that all men have looked at themselves and their world in exactly the same way.

Vico's material for reaching historical understanding was to be found above all in language and in myths, fables and traditions, which have been handed down from earlier times. He observed that each period interprets the sum of its traditions, norms, values, in such a way as to impose a model for behavior on daily life, and that man is, in a sense, a product of a social and cultural period. Vico went even further in that he explained that each of these periods is explicable only in terms of human actions, and is independent of any external non-wordly omniscient creator. For him, the providential principle is in some manner immanent within the various forms of life that men construct.

Vico believed that the historian must look to the past and understand it in collective, institutional and personal-empathetic terms. Thus he anticipated much of 19th century historicism. His ideas form the basis of Herder's, Hegel's and Marx's interpretations, and of modern anthropological studies. His work began to attract interest under the influence of German Romanticism. The English Romantic poet and critic, Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), and the French historian, Jules Michelet (1798-1874) are among those who acknowledged Vico's influence. In the 20th century, two philosophers of history, Benedetto Croce (1866-1952) and R.G. Collingwood (1889-1943) translated Vico's work. Collingwood's translation was Joyce's source on Vico's philosophy for his *Finnegans Wake*.

Vico had noticed that the phases through which Western civilization had passed had counterparts in the history of the antecedent Greco-Roman civilization. Oswald Spengler (1880-1936) was to make a comparative study of civilizations over a much broader spectrum.

Human societies pass through successive stages of birth, growth and development, decay and death. First there is a chaotic condition from which the "age of gods" emerges. In this age of brutal human instincts, man is controlled by his fear of supernatural powers. The next stage is the "age of heroes"; for Vico this stage is an attempt between the different patriarchal families to form alliances and oligarchies, dividing patrician and plebeian. The third stage is the "age of men", with no class conflicts; an age of reason and natural law, where the plebeians demand and gradually achieve equal rights and a legal system that respects their interests. However, the weakening of customs and values in the free democratic republics lead to corruption and dissolution, and the end of the cycle comes either through conquest or inner disintegration or both. The cycle is then repeated (*ricorso*).

For Vico, each individual is both the product and the support of a collective consciousness that defines a particular moment in the history of the human spirit. Each epoch interprets the sum of its traditions, norms, values, in such a way as to impose a model for behavior on daily life as well as on the more specialized domains of morals, religion and art.

It was Vico's belief that all human activities, institutions, governments, civilizations, etc. , went through periods of growth and decay, but were destined to progress through these three different ages. He attributed the descent towards the brutal stage to the imperfect forms of religion and non technical progress, a view suggested to him by Giovanni Pico della Mirandola. Vico observed that there are three principles dominant in the birth and regeneration of nations: religion, marriage and burial of the dead, the pillars on which the family is built. (These are precisely the basis of Joyce's *Finnegans Wake*; see Section 11). Another important notion expressed in the *New Science* is that man has a mixed nature beast/angel.

Vico's position places human beings as products of a social and cultural period. It forms the basis of modern social sciences (Claude Lévi-Strauss) and Marxist interpretations. Under this light literature, like all other human activities, necessarily reflects social and cultural conditions. It is thus to disciplines such as history, politics, and sociology, that one should look for an understanding of the total context.

2. Vico's Theory of Language and Thought.

As they multiply, the topics are abbreviated and are represented by metaphor: a particular image in the mind that is chosen to represent and remember a topic by. Vico (1744)

According to Vico, each age had its own kinds of arts, skills, laws, and governments. All human endeavor was based in the use of language and this use indicated the age at which

the society was in: "The hieroglyphic or sacred or secret language, by means of mute acts...The symbolic, by means of similitude... The epistolary or vulgar, which served the common uses of life." (Vico,1744:32)

Vico's division of human society into three ages: theocratic, heroic and human (civilized) corresponds to a classification of language: hieroglyphic (sacred), metaphorical (poetic) and philosophical (capable of abstraction and generalization). This classification was nothing new. He derived it from the Egyptian via Herodotus, and the germ of this circular progression of society was contained in Giordano Bruno's treatment of identified contraries, but Vico developed his own implications. He created a theory of the origins of poetry and language and the significance of myth.

For Vico, the history of the emergence of thought, human consciousness begins with fear as a response to a loud noise, with thunder being perceived as the voice of God. Fear makes the link between emotion and external stimulus which is at the base of common sense, the most archaic level of human understanding (idolatrous animism). (We shall draw similarities with Joyce's *Finnegans Wake* in Section 11) So, the first layer of thought is based in the most primitive form of speech as exclamations and shouts, and gesture. The second layer is *topics*, that is the art of making the connecting logical link between two observable positions. Poetic wisdom is the third layer, which makes self-coherent thought out of the connection of two initial syllogisms. These 'metaphysical points' constitute, for Vico, a structure for the perception of reality.

A good example is the Latin word 'Lex' = crops of acorns. It became 'llex' = tree that produces acorns, 'Legere' = to gather, 'Aquillex' = he that gathers the waters, 'Lex' = gathering together of peoples, public assembly, 'Lex' = Law, and 'Legere' = to gather together letters into a word, to read. Joyce puts this technique at work in the creation of language in *Finnegans Wake*.

These layers of thought were, according to Vico, represented via metaphor. He believed that the most ancient people thought in metaphor, and that as the knowledge of topics became more extensive, metaphor was refined and transformed into three rhetorical figures befitting the three ages of civilizations.

The first was metonymy, a vivid detailed image representing the complete expression of the topic. Second, synecdoche, an image that conveys just the character or 'look and feel' of the topic. Third, irony, an image which has acquired a meaning and a point of reference of its own and has lost the connection between the originating topic. With irony, the process can start over. In a way, Vico anticipates some of the ideas implicit in the new cognitive models of linguistics

based on experience and metaphor. There are also interesting connections with the work of Paul de Man on metaphor and irony, and finally with Joyce's *Finnegans Wake*.

Vico's *New Science* is therefore based in the conception of consciousness as a process of abstraction, which separates by forgetfulness, human thought from actual physical perceptions. It eventually places all human discourse adrift in a sea of ironic images, that are constantly and automatically refining and re-compartmentalizing themselves into exhaustion as they approach the entropic heat death of the *ricorso*.

For Vico, modern 18th-century language and human discourse had lost its connection with the imaginative poetic processes that originally formed it. Image and idea had become separated and unsynchronized. Vico foresaw the growth of the printed word, as increasing this separation by the profuse publication of 'unworthy' texts, a position which appears curiously similar to Baudrillard's conception of mass production -copies of copies. History was for Vico a set of images encoded upon the events of time, like Marx's economic underlying structure of society, whose contemplation allowed one to recover forgotten and suppressed forms of archetype-like imaginative thinking.

This quest for the origins of imaginative thought eventually became the primary goal of the Romantic poets and philosophers. Goethe, for instance, received a copy of *Scienza Nuova* in 1787. Like Vico, he was convinced that the evolution of humanity can be represented not by a continually ascending line but by a spiral, the algorithmic figure used to represent time in the new chaos paradigms (main sources of information Verene, 1981 and Shotter, 1996).

3. The Industrial Revolution and the New Pace of Time.

La determinación del yo, su reflexión sobre si mismo...es posible únicamente a condición de que se autolimita a través de un opuesto...
Fichte, *Concepto de la doctrina de la ciencia* 71, quoted in Benjamin, 1963:48.

During the 19th century the conflicts between science, philosophy and theology became more acute. A growing distrust in man's rational capacity having a lot to do with the Romantic cult of the unconscious, imagination and sensation, rather than rational thought, brought scientists paradoxically to concentrate more on matters which were clearly objective, and Newtonian mechanics became firmly established as the scientific explanation of the world. Mechanics came to be applied to other disciplines, despite the many contradictions that the theory had regarding the nature of light, heat and magnetism.

Gradually, scientific developments in other areas such as Geology, Biology, Botany and Organic Chemistry began to challenge Newton's view of the physical world as an orderly,

explicable, regular and logical entity, subject to universal laws which could be expressed with mathematical certainty, and a source of knowledge based on Locke's sense impressions which reason had the power of associating in order to generalize about the world in an inductive manner.

During the Industrial Revolution, machine production and the factory system gave man a new conception of power in relation to his physical environment. The pace of time was altered and clock time became the measure of all things. An accurate account of time meant more production and therefore more money⁶⁶.

The first part of the century was an attempt to follow in the direction marked by Kant, rejecting a science based on physics which the Romantics thought inadequate to describe the reality of sensible experience. The heart, intuition, imagination were surer sources of knowledge. Fichte (1762-), Schelling (1775-1854) and Hegel (1770-1831) reduced the Kantian a priori to the cosmic totality of "the Absolute". Reason was not the form that mind imposes upon the world, it was constitutive of the world itself, the form and content of the world, that the mind discovers. Reality is spiritual and history is the unfolding of reality itself, the Idea, or Mind of the Universe.

History became an ideal unity of all things at a time when the proliferation of diverse ideologies, Romantic Idealism versus Utilitarianism, Liberalism versus Conservatism, Marxism, Darwinism, Positivism, etc., and the penetration of Eastern ideas through thinkers such as Schopenhauer and Nietzsche, transformed society into the plural world we know today.

In the second half of the century, as the impact of science and technology began to disintegrate, Hegel's ideas were reformulated and Marx's (1818-1883) social doctrine of Materialism came to replace Romantic Idealism.

4. Historical Time: A New Order for the Human World⁶⁷.

Si reconocemos que las cosas son tal y como son por necesidad, es decir, que no son arbitrarias ni constituyen el resultado de un azar, reconoceremos igualmente que deben ser como son.
Hegel, *Vorlesungen über die philosophie der Geschichte*. Trans. José Gaos

⁶⁶ Likewise, electromagnetic radiation has had a wide impact on time keeping, heralding the end of local time. Radio waves can be used to synchronize the time in the clocks across the nation, using a similar arrangement to that of the electric telegraph, introduced in Britain in 1838 (Coveney & Highfield, 1990:60).

⁶⁷ Chapter 18, "Language as History" in Kristeva's (1989) *Language, the Unknown* is an excellent introduction to this section.

To a generation confused by many ideas and drastic political and social change, Hegel offered a satisfactory unity where every event was meaningful in the general history.

For Hegel, human reason, based on a transcendental pure thought or absolute idea (Spirit, Logos or God), is, at the same time, eternal and historical, arising, like in Vico's conception (Vico ignores the existence of individual time, while Hegel claims its non-existence in view of its condition of pure thought), from the changing conditions of human society, a non-static, one-dimensional linear process. The contradictions generated at one particular point in history are overcome or transcended in the next. Hegel uses the Aristotelian concepts of "*dynamis*" and "*energeia*" to explain the tension between the changing moments in history; the later stages carry in a potential way the initial stages. Each phase of the historical process can be said to contain the seeds of its own dialectical destruction (thesis-antithesis-synthesis) and the emergence of a new society, representing another stage, a position which appears to justify social revolution, and which has made Hegel seem unjustly guilty of the actions of 20th century Nazism.

In a sense, we can say that with Hegel, reality, the world, which becomes history, begins to be considered a narrative. For Hegel, what happens in history is, in effect, the writing of a book of which God is the ultimate author, the Word, but in which humans participate. History was no longer chaotic or meaningless, every event had its place in the unfolding plot of man's story of becoming. Reality is a-temporal and human time is an illusion derived from our incapacity to comprehend the Absolute (Caparrós,1994:31). The theory as a whole is highly abstract and, for many, deterministic in nature (see Tarnas,1991:378-382).

More recently, the perpetual mediation of historical thinking, the dialogue between inside and outside, public and private, has been seen to require a kind of estrangement from the present that entails dematerialization, abstraction, disembodiment. As Elizabeth Ermarth (1992) has explained, the rationalization of consciousness that supports the continuity of past and future, cause and project, necessarily supports kinds of thinking that seek to transcend the present, concrete, arbitrary and absolutely limited moment. Considered historically the present requires a future to complete or at least improve it, and consequently a dialectical method for getting there just as this same present has been produced dialectically by the past. Implicit in the historical convention is the idea that 'the past' is a function of consciousness, of present awareness. The destabilizing effect of the present tense becomes especially clear when a past and future are restored in it by turning a description from its present into the past tense. Every moment then automatically has an implied future and consequently a potential teleology. By emphasizing what is linear, developmental, and mediate, historical thinking by

definition involves transcendence, so that we can seek a complexio that, by definition and paradoxically, we will never actually find (Ermarth,1992:31). Theodor Adorno (1903-69) also rejected Hegel's idealism and his fantasies of organic wholeness, which he has described as regressive. The negative dialectics proposed by Adorno aimed at constantly undermining and defeating any final synthesis. According to the allegory of the voyage of Odysseus, which Adorno constructs within the book, the repressive potential of reason does not arise with the 18th-century Enlightenment conception of reason which Adorno labels "the philosophy of identity", but it has its origins in the very beginnings of Western culture. The rationality bound to identity has always felt compelled to deny, repress and violate singularity, difference and otherness.

Similarly, Heidegger (1927: II.6.81) and Derrida (1978b) have claimed, the Judaeo-Christian dialectic means to live with one's immediate present effectively neutralized by the perpetual fiction of alternative possibility. A real presence always posited There and never Here. Heidegger identified historical time as the mystification of individual finitude; 'public time' or the time of 'nobody' (never dies). But within this metaphysic of transcendence a subject position that remains disembodied, a perpetual spectator.

The trace of Heidegger runs through postmodern writing, although philosophers have argued that Heidegger's development of strategies to escape the era of Modernity, did not succeed in extricating himself from his own age. Heidegger's project begins with his hermeneutics of *Being and Time* (1927) and culminates in his reversal of "Time and Being" (1962). How can Being be thought other than as that which never changes? And how can time be thought other than as the perishable, constantly changing realm of existence? Heidegger's *Dasein* collapses the distinction between subject and object so that subjectivity becomes, paradoxically, the only true objectivity. 'If the 'subject' gets conceived ontologically as an existing *Dasein* whose Being is grounded in temporality, then one must say that the world is 'subjective'. But in that case, this 'subjective' world, as one that is temporally transcendent, is 'more objective' than any possible 'object'" (Ibid. II.4(c)). Heidegger's self or *Dasein* is always *situated*, literally being there, that is, being somewhere in particular. There is no escape into transcendence where any 'objectivity' could be verified. Even the 'public' existential 'they' is the 'nobody' but 'by no means nothing at all, for the Other belongs to the mystery of the human world. Our attitude towards it is wonder, not understanding. All we can possibly know is another frame of consciousness but no transcendence. It is either something 'ready-at-hand' or 'present-at-hand' (i.e., what is here but Other) (Ibid. I.4.27). Consciousness is tied to the world and is saturated with meaning, but there is no essential link between those

meanings and the world. Our meanings are our own, whatever the material world of nature may 'be' .

In his final lectures, Heidegger no longer structures time in terms of a present moment such as the Aristotelian 'now'. Neither is time a series of discrete 'nows'. Instead it is a dimension relating the present back into the past and forward into the future, becoming thus a *relational structure of difference*, and so heralds postmodern debates about language as a differential system of signs which are 'present' only insofar as they relate to another element that is not itself present.

Foucault (1970) Barthes (1977) and Kristeva (1984), have also noted that the traditional formulation of subjectivity supports historical time. For Ermarth, the desacralization of the author initiated by surrealism undermined the very basis of historical temporality. Barthes had explained that the author had traditionally been conceived of as the past of his own book, so that "book and author stood automatically on a single line divided into a *before* and an *after*" (Barthes, 1977: 146-47, cited in Ermarth, 1992:44).

Kristeva aligns the linear convention of time ('time as project, teleology and prospective unfolding') with the symbolic disposition of language, that is, the disposition to state, qualify, and conclude rather than the disposition to play, multiply, and diversify, and she claims that this linear convention, when it is isolated from the disposition to play, fosters what a psychoanalyst would call "obsessional time": a zeal to master time in which can be discerned "the true structure of the slave". Kristeva describes this "time of history" as one that is "totalizing" in its universal sweep and, consequently, "totalitarian" towards what it excludes as "nonessential or even nonexistent". (Kristeva cited in Ermarth, 1992:37).

In common with Lyotard, Derrida believes that to force agreement where there is disagreement, to will consensus where there is dissent, is also to level difference, to efface otherness, and to eliminate multiplicity. This debate is particularly relevant in the evaluation of Woolf's *The Waves* and of Joyce's *Ulysses* and *Finnegans Wake*. For this reason we shall come back to it in the last sections of this project.

Whereas representational forms of language and temporality are governed by the necessity to mediate the distance between any moment of awareness and an ever-transcendent 'reality', which by definition always exceeds that moment of awareness, postmodern language turns away from dialectics and history.

A different perspective is offered by psychological approaches which show how until quite recently the notion of universal, linear time was irrelevant to the lives of most of the world's peoples. The essential stability of things was far more compelling than historical

evolution or progress on a grand scale of time. The most important changes for our ancestors occurred on shorter time scales and were of a cyclic nature: the rising and setting of the sun, the season; and the cycles of birth, growth, and aging of successive generations. Adaptation depended on knowing the times for things within these cycles. The location of events in linear time was of little significance. Besides, as Friedman has argued (1990:44) such localization is confined to one experience and cannot be used more generally to guide future action.

Friedman explains that to remember a location in cyclic time, one does not need an absolute time measure (time-tag or sequence memory). Instead it is sufficient to store the fact that something occurred at about the same time as something else, as long as that "something else" can be located in a stable temporal pattern. This kind of time memory can be explained, as we have seen, by the inference memory model.

When linear time was needed, as in narratives, an order of events would have been sufficient and absolute temporal localization unnecessary. Even when external temporal reference is needed, it is likely to be a matter of stepping from linear time to cyclic time (when the sun rose...I went...) (see Ricoeur, 1975 for examples of how this is done in cultures such as the Bantu). If this is so, argues Friedman, no intrinsic temporal code would have been needed to remember the location of events in cyclic time. The code would be the parts of the cycles themselves (the rising sun, the coming frost...). (Ibid.) Consequently linear order codes may be a special adaptation, allowing us to keep track of the meaningful streams in our lives.

5. The Wheel of Time.

What sort of a God would it be, who only pushed from without?
Goethe

The Comprehensive is either the Being in itself that surrounds us or the Being that we are. The Being that surrounds us is called world and transcendence. The Being that we are is called Dasein, "Being there," consciousness in general, spirit, existence.
Karl Jaspers

Mircea Eliade (1949) indicates that there are two different ways of looking at history: the traditional cyclic approach, found in the Hindu-Arian tradition, a periodical regeneration ad infinitum; and the existential Greek-Oriental approach, where every moment exists in itself; historical events become ontological categories. The first one is an archaic archetypal anti-historical conception. The second a post-Hegelian historical one.

The 19th and 20th-centuries have seen a new interest in the cyclic theories of history thanks to the influence of Darwinian evolutionism and the ideas of philosophers such as Nietzsche, Spengler, Toynbee and Sorokin.

For Eliade, the re-appearance of the cyclic conception reveals a wish to find a sense and a justification outside history for historical events⁶⁸. The concept of historical need, introduced by Hegel deprives man of freedom. To say that historical events are not arbitrary is to find a justification for them. Eliade wonders how can we find a justification for the horrors of wars, the suffering of deprived nations, the disappearance of minorities, etc. The revival of cyclic conceptions of the world means a rebellion against historicism, an attempt to integrate historic time, full of human experience, in the cosmic time, cyclic and infinite. He argues, however, that the existentialist position does not attempt a solution and dissolves itself in vague, nebulous nihilism. Although the cyclic approach could mean a tendency to equilibrium, it presents a horizon with no archetypes, a continuous work in progress or performative conception of the world. The similarities with the so-called 'post classical' (or postmodern) *episteme* which, instead of turning toward origin or end, "affirms play and tries to pass beyond who, throughout the history of metaphysics or of onto-theology... has dreamed of full presence, the reassuring foundation, the origin and the end of play" (Derrida,1978a:278-79) will be drawn in the following sections.

6. The Temporal Nature of Dialogic Gaps.

The first theological poets created the first divine fable, the greatest they ever created, that of Jove, king and father of men and gods, in the act of hurling the lightning bolt; an image so popular, disturbing, and instructive that its creators themselves believed in it, and feared, revered and worshipped it in frightful religions...They believed that Jove commanded by signs, that such signs were real words, and that nature was the language of Jove.
Vico, *New Science*, 379.

As we have seen, another fundamental orientation, together with the dialectical positions just mentioned, forms the basis of the present day debate on historicism and literature. This new orientation came through Frege's analytic Philosophy of Language modeled on Hume's empiricist conception of experience as sensory stimuli (later to be developed by Wittgenstein, Saussure, Chomsky and now the new theories on metaphor). We have seen that in the beginning of the 20th-century a position that can be characterized by a rejection of introspective, idea-oriented ways of thinking of thought (which presume that thought is prior to language) began to be developed. Frege's work on formal logic argued that

⁶⁸ For Eliade the Christian interpretation of history is both linear and cyclic. Linear as it developed around the archetypal figure of Christ, whose Redemption occurred only once in the course of history. Two events mark the beginning and end of this conception: the Creation and the Resurrection. Cyclic because the Christian belief in Faith means freedom; the possibility of changing the course of history. Eliade believes that only if the Modern man believes in God, can he bear a horizon without archetypes, a cyclic conception of the world where the tragedies of history have meaning outside history.

language is the vehicle for the expression of objective scientific knowledge of the world (meaning, which is the same for all users) but it is also determined by its users, Meaning derives from the relation to the world. The focus is on the analysis of rational, human thought, where it is presumed that the only correct way to do this is to analyze the logical structure of language. Thus language came to replace God as the locus of rationality and of principles of reason; and the language world relation has taken over many of the roles previously played by the God-world relation.

If language is the locus of rationality and the embodiment of thought, the primary objective of science should be to interpret the language of a community under study in order to find laws linking psychological states of belief and desire to physiological states, by maintaining that each mental event is just a physical event under a different description. This position denies (see Sections 1 & 2) the dualism of body and soul. The implicit model of man in this model is the one employed by Hume, with experience consisting of sensory stimuli. But, with assumption that all languages must share a common logical structure in virtue of their function in representing the world, there is also an in-built presumption of a uniformity in the rational structure of all human thought. The linguist Noam Chomsky assumed that the standards of rationality are absolute, since they are seen as necessarily governing the meaning structures of all languages. He spoke of a universal grammar – a formal structure underlying all languages⁶⁹. The recent models of metaphor speak of *relational properties* and not of a fixed structure.

Husserl shared with Frege the rejection of idea-based thought but he did not agree that the primary focus should be on language, for he assumed a separation between the knowing subject and an independently existing reality.⁷⁰ This assumption, Husserl argued, reveals a blindness to the conditions or presuppositions involved in all knowledge and already analyzed in part by Kant, whose strategy Husserl adopted in a more radical form. He asked after the

⁶⁹ In Saussure model language is a closed, autonomous system, meaning is not an idea in the mind of the individual pre-supposing a relation between language and the external world. Man is a user and interpreter of signs. There is no meaning outside of a given sign system.

⁷⁰ Heidegger adopted the method of phenomenology but rejected Husserl's refusal to allow existence to feature in the phenomenological starting point, arguing for a philosophy in which man's being-in-the-world (existence) is registered and precedes any determination of what man is (his essence). For Heidegger naturalistic definitions of man fail, because like all traditional metaphysical definitions they naively assume that we know what we mean when we say of something that it is, that is, when we ascribe being to it. Sartre tried to reach a middle line between Husserl and Heidegger and insisted on the dualism of being (thingness) and consciousness (nothingness), with a disjunction between them which grants man's freedom of choice. In *Critique of Dialectical Reason* (1960) Sartre attempted a reconciliation between existentialism and Marxism and came to recognize that there are constraints in the exercise of human freedom (man's biological needs) where the fulfillment of each need limits the freedom to fulfill another (producing alienation). History is neither a mere process (without a subject) nor the product of some form of social, collective "subject" (see Sections 7 & 8).

conditions for the possibility of a consciousness which is always potentially self-conscious, and claimed that all consciousness is intentional, for experience is always that of an "I", a subject. Consciousness is always consciousness of something, for the individual is conditioned by his environment. The individual human being becomes both the point of departure and the goal of philosophical introspection, a position which can be interpreted as a reaction against the totalitarian systems of the first half of the 20th-century⁷¹.

From the dialectic positions analyzed in this section, we can draw yet another interesting consequence about what John Shotter (1996) has called "dialogical communities". Shotter (1993) has explored the work of Vico (1744), Wittgenstein (1953, 1980), Bakhtin (1986, 1993), etc., and their claims that, prior to all our more abstract, orderly, and conceptual forms of thought and talk, and influencing all our ways of articulating them, are essentially only, in Bakhtin's (1993:2) words "once occurrent" poetic images. Shotter explains that these images are not images "of something" but images "through which" or "in terms of which" we make a certain kind of sense of events⁷². These images are not "in our heads" but "carried in" our actions, our bodily ways of humanly reacting and responding to events⁷³.

Returning to Vico, his dialectical position sought to explain the world as a result of being lived in and transformed by human beings. Such a position wants both to grant the independent existence of the world and to stress the active and creative role of human beings within it. Under a Cartesian light, Reality was single, unique. Truth was fixed and thus, we as subjects (*cogito ergo sum*) were set against that Reality known as the External World, and we viewed ourselves as separated from it.

The empiricist attempt to claim that External World as our own space only succeeded in treating it as constituted of the abstract stuff we call matter. Further efforts to find out just what this matter was about culminated in the break down into measurable parcels of space: elements, which could in turn be analyzed in terms of mass and velocity. We were not

⁷¹ For Marx, the causes of man's behavior are social and economic, for Freud, individual and mental. In Freud's theory of the unconscious thoughts, imagery and even vocabulary are driven by a process of visual and/or linguistic association, rather than one of logical analysis or deduction. The quest for identity became in Freud a search for origins, since the emotional impulses of dreams were triggered by past events and thoughts and had to be sought in forgotten or repressed childhood memories. However, not all human behavior can be explained in terms of the conscious mental states (beliefs and desires of individuals) so that the cause-effect empirical explanation will include gaps, dead spots or *aporias*. Thus, structural analysis gives way to poststructuralism where neither scientific nor philosophical anthropology is possible.

⁷² Despite the technicalities of the research programs in the various areas in which the question of time branches, more and more philosophers of science are approaching the question in a multidisciplinary way and speak of *relational or dialogical* properties.

⁷³ This claim parallels the theories of metaphor based on experiential image schemas, addressed in the first section of this dissertation project. The work of Talmy (1988), for instance, shows how we construct the world in terms of force dynamics.

supposed to have anything to do with this Reality, although the Romantics had already claimed that our way of being is somehow related to the nature of this External World, but naturally they lacked sufficient empirical evidence. The new relativist paradigm which emerged at the beginning of the 20th-century finally challenged this belief.

Similarly, as we have seen, most theories of knowledge begin with us as already having a mind inside of our heads, and with certain things being present to it. Vico's position, however, begins by asking "How is it that the mind comes to have anything present to it at all? (Verene,1981 quoted in Shotter,1996). For Vico, we live inside a humanly constructed, social responsive, dialogical reality, a process which, as Shotter explains, originates in what Vico calls a "sensory topic", the original possibility of everyone in a group being able to feel the same movement within themselves in the same way (the thunder of man's Fall; see *New Science* 377-391 cited in Shotter,1996), and which forms what Vico calls an imaginary universal, a corporeal image which is rooted in the sensory topic, a responsive expression in relation to it, for "when men are ignorant of the natural causes producing things, and cannot explain them by analogy...they attribute their own nature to them" (Ibid. 180), that is, they respond to the sound of thunder as if they were unintelligible words.

Thus, explains Shotter, Vico thinks that the key to understand the nature of human institutions and practices is not the concept, but the spontaneous embodied way of human response to a particular circumstance or event. Shotter adds that although it may seem as if a person's responses are being shaped by them individually referring to an inner image of some kind, this is not so, for the image is 'in' their acting, and its nature can only be revealed in a study, not of what they say in their attempts to reflect upon it, but of how it necessarily shapes those of their everyday, social activities in which it is involved, in practice, or as Wittgenstein has claimed, in the use of words (Wittgenstein,1953:220 cited in Shotter,1996); "...the end is not certain propositions striking us as true, it is not a kind of seeing on our part; it is our acting, which lies at the bottom of the language-game" (Ibid.).

Joyce's conception of 'epiphany', as we shall show in another section, partakes of these and other dialogical notions, and his emphasis on the deceiving quality of sight reinforces the idea of a world experienced by the human beings in it, created anew in each experience (we must also remember that each episode of the *Ulysses* follows a somatic scheme representing body organs, and that language-games become the motor of his *Finnegans Wake*).

Shotter notes yet another characteristic of Wittgenstein's writings which in our opinion is typical of Modernism and has to do with the question of time. He notes that Wittgenstein's works are really a sequence of numbered remarks, not always apparently connected with

each other. He describes them as written in terms of “striking similes” and “arresting moments” which have a “poetic” quality, in Wittgenstein’s own words, for they change “our way of looking at things” (Ibid.144) and give “prominence to distinctions which our ordinary forms of language easily make us overlook” (Ibid.132), “which no one has doubted, but which have escaped remark only because they are always before our eyes” (Ibid.415) (all quotes from Shotter,1996). The similarity with Woolf’s ‘moments of being’ and Joyce’s ‘epiphanies’ can hardly be overlooked. There is also an echo of Walter Benjamin’s moments of intense vision. It is upon the ‘poetic’ (poiesis = making) power of such moments that the whole of the 20th-century philosophy rests, deconstructionist gaps, and differences that make a difference included.

It is not surprising then that for Wittgenstein’s “Philosophy is the synopsis of trivialities” (1980b:26, quoted in Shotter,1996). The question is then, not to give new information, “but to arrange what we have always known” (Wittgenstein,1953:109 quoted in Shotter,1996). And this is, according to Shotter, where Bakhtin’s work becomes relevant, for it turns our attention away from the repeatable, monological nature of the linguistic forms and focuses on them as unique, only “once occurrent” events, and also on the way in which as such they are always “shaped” by their dialogical relations to their surroundings. Thus, words cease to be objects with supposed already fixed but hidden representational meanings that must be inferred (as in Freud’s search for unconscious or repressed memories). As we shall see, Woolf’s and Joyce’s symbols change continuously, and they do not expect a “passive understanding” (Bakhtin,1986:69 quoted in Shotter,1996) on the part of the reader, but show a responsive attitude such as Vico’s first people showed in their ways of responding to thunder.

Furthermore, according to Shotter, everything we do or say is a dialogically created and continually re-created reality, within a momentary (Shotter calls it “scenic”) sense of occupying a particular position or place within such a reality, historically bound, but also unbound, for “we occupy this position as if in relation to a whole further set of other such possible positions in a particular, momentarily existing, potentially shareable, mental or inner landscape”, which is not in our heads “but carried in our ways of acting” (Shotter,1996).

Poststructuralism and deconstruction, in particular, have taken advantage of these dialogical gaps to unveil what they consider a non-teleological, fragmented and self-reflexive temporality in Western discourse, narrative and thus in Western thought. While their contribution as negative dialectic has helped to construct a more pluralistic world based on notions such as *difference* there are many (Fredric Jameson, Terry Eagleton & Edward Said, Gianni Vattimo, Edward Wilson, Gilles Lipovetsky, among others) who have identified its

alliance with capitalist ideas of mass production. More and more people begin to glimpse the end of the postmodern era, and a new post-post- alternative is being increasingly demanded.

The lesson to be learned from dialogical approaches is that meaning is always negotiated, and that representations are not simply the products of an age; they are themselves productive, engaging with and often subsequently altering the forces that brought them into being. Non literary texts are not simply neutral transcriptions of reality; instead, historical fact and experience are available to us, as Stephen Greenblatt has claimed only in "textual traces", with all the concomitant rhetorical strategies which characterize textuality as a "place of dissension" Greenblatt (1981). With Greenblatt, the trend known as new historicism, repudiates new criticism's formalist tendency to address a work of art as a self-sufficient object divorced from its cultural setting.

Faced with such a differentiated and problematic intellectual situation, thoughtful individuals engage the task of evolving a flexible set of premises and perspectives that would not reduce or suppress the complexity and multiplicity of human realities, yet could also serve to mediate, integrate, and clarify. The dialectical challenge felt by many is to evolve a cultural vision possessed of a certain intrinsic profundity or universality that, while not imposing any a priori limits on the possible range of legitimate interpretations, would yet somehow bring an authentic and fruitful coherence out of the present fragmentation, and also provide a sustaining fertile ground for the generation of unanticipated new perspectives and possibilities in the future. Given the nature of the present situation, however, such an intellectual task appears surpassingly formidable--not unlike having to string the great Odyssean bow of opposites, and then send an arrow through a seemingly impossible multiplicity of targets.

Richard Tarnas (1991)*The Passion of the Western Mind* (from the Spanish translation 1997:403)

Works Cited

- Atherton, James (1954) *The Books of the Wake: A study of literary allusions*. Faber & Faber.
- Bakhtin, Mikhail (1967) "From the Prehistory of Novelistic Discourse" in *The Dialogic Imagination* (1981), reproduced in David Lodge (ed.) *Modern Criticism and Theory*. London. Longman 1988.pp. 125-156.
- (1981) *The Dialogic Imagination*. Trans. M. Holquist y C. Emerson. Austin Tx: University of Texas Press, 1987 (1st ed. Repr.)
- (1986) *Speech Genres and Other Late Essays*. Trans. by Vern W. McGee. Austin Texas: University of Texas Press.
- (1993) *Toward a Philosophy of the Act*. Trans. & notes by Vadim Lianpov, edited by M. Holquist. Austin Texas: University of Texas Press.
- Barthes, Roland (1970) *S/Z: An Essay*. Trans. Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1974 México: Siglo Veintiuno, 1987
- (1970) *Mythologies*. Paris : Éditions du Seuil, D.L.
- (1977) "The Death of the Author." In *Image, Music, Text*, 142-48. Trans. Stephen Heath. Glasgow: Fontana/Collins.
- (1990) *The pleasure of the text*. trans. Richard Miller Oxford : Basil Blackwell, 1990
- (1999) *El grado cero de la escritura: seguido de Nuevos ensayos críticos*; traducción de Nicolás Rosa Mexico: Siglo XXI.
- Baudrillard, Jean (1990) *Fatal Strategies*. Trans. Philip Beitchman & W.G. Niesluchowski. New York: Semiotext(e)/Pluto.
- (1988) *Selected Writings*. Various translators. Mark Poster, ed. Stanford, California: Stanford University Press.
- (1988) *The Ecstasy of Communication*. Trans. B. & C. Schutze. Ed. By S. Lotringer. New York: Semiotext(e).
- (1983) *Simulations*. New York: Semiotext(e)
- Benjamin, Walter (1963) *Ursprung des deutschen Trauerpiels*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972. *El origen del drama barroco alemán*. trad. de J. Muñoz Millanes. Altea, Taurus, Alfaguara, S.S. 1990.
- Bernstein, R. J. (1983) *Beyond Objectivism and Relativism*. Oxford: Blackwell.
- Brook-Rose, Christine (1981) *A Rhetoric of the Unreal*. Cambridge University Press.
- Butterfield, Jeremy and Chris Isham (1999) "On the Emergence of Time in Quantum Gravity" in *The Arguments of Time*. British Academy. Oxford University Press.
- Caparrós, Nicolás (1994) *Tiempo, Temporalidad y Psicoanálisis*. Madrid: Quipú ediciones.
- Derrida, Jaques (1964) *De la Grammatologie, Of Grammatology*, Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore and London: John Hopkins Univ. Press, 1967, 1974, 1976. *De la gramatología*, Mexico: Siglo Veintiuno, 1984 (3^a ed.)
- (1978a) "Structure, Sign and Play in the Discourse of Human Sciences" in *Writing and Difference*, reproduced in David Lodge (ed.) *Modern Criticism and Theory*. London. Longman 1988.pp 108-124.
- (1978b) *Writing and Difference* (1967). Trans. Alan Bass. Chicago: U. of Chicago Press. London: Routledge and Kegan Paul, 1981. *La escritura y la diferencia*. Trans. P. Peñalver. Barcelona: Anthropos, 1989.
- (1972) *Margins of Philosophy*. Trans. Alan Bass. Chicago: U. of Chicago Press, 1982. Harvester Wheatheaf, D.L. 1989. *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 1998. 3^a ed.
- (1981) *Dissemination*. Trans. Barbara Johnson. Chicago: U. Of Chicago Press. *La diseminación*. Madrid: Fundamentos, D.I: 1975.
- Durant, Will (1961) *The Story of Philosophy*. New York: Pocket Books / Simon & Schuster.

Eagleton, T., Jameson, F. & Said, E. (1992) *Nationalism, colonialism, and literature*. Introduction by Seamus Deane. Minneapolis: University of Minnesota Press

Eliade, Mircea (1949) *Le mythe de l'éternel retour*. Trad. de J. Gouillard y J. Loucasse. Gallimard 1951. Alianza 1972(1), 1993(9). Altaya 1994.

Ermarth, Elizabeth Deeds (1992) *Sequel to History*. Princeton University Press.

Foucault, Michel (1970) *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences (Les Mots et Les Choses 1966)*. New York: Random House.

(1972) *The Archaeology of Knowledge and The Discourse on Language (L'Archéologie du Savoir, 1969 and L'Ordre du discours, 1971)* Paris: Gallimard. Trans. A. M. Sheridan Smith. London: Tavistock. *La arqueología del saber*. Trad. A. Garzón del Camino. México: Siglo Veintiuno, 1999.

Greenblatt, Stephen J. (ed.) (1981) *Allegory and Representation, Selected Papers from the English Institute, 1979-1980*. Baltimore: John Hopkins Univ. Press, pp. 1-25

Habermas, Jürgen (1963) *Theorie und Praxis*. Hermann Luchterhand Verlag. Trans. S. Más Torres & C. Moya Espí. Tecnos, 1990. Altaya, 1994.

Heidegger, Martin (1927) *El ser y el tiempo*. Mexico: Fondo de Cultura Económica. 1984. *Being and Time* (1962). Trans. J. Macquarrie and Ed. Robinson. New York: Harper & Row.

Hegel, G.W.F. *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*. Trans. J. Gaos. Ed. J. Ortega y Gasset. Revista de Occidente. Alianza 1980(1)-1989(5). Altaya 1994.

(1977) *Phenomenology of Spirit*, trans. A.V. Miller, Oxford: Oxford U. Press.

(1954) "Lectures on Aesthetics" in *The Philosophy of Hegel*, ed. by Carl J. Friedrich. New York: Random House, The Modern Library Series.

Husserl, Edmund (1962) *Ideas: General Introduction to Pure Phenomenology* New York: Collier.

Jameson, Fredric (1977) "Imaginary and Symbolic in Lacan: Marxism, Psychoanalytic Criticism, and the Problem of the Subject." *Yale French Studies* 55/56, pp. 338-95.

(1971) *Marxism and Form: Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*. Princeton University Press.

(1981) *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca, New York: Cornell University Press. London : Methuen, 1986

(1984) "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism." *The New Left Review* 146 (July-August 1984): 53-92. London [etc] : Verso, 1992

Jameson, F et al. (1992) *Nationalism, colonialism, and literature*. Introduction by Seamus Deane. Minneapolis: University of Minnesota Press

Kristeva, Julia (1984) *Revolution in Poetic Language*. Trans. Margaret Waller. New York: Columbia University Press.

(1980) *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Trans. Thomas Gora, Alice Jardine, and Leon Roudiez. New York: Columbia University Press; Oxford: Blackwell.

From "One Identity to Another" in *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Trans. T. Gora, A. Jardine & L. Roudiez. NY: Columbia U. Press.

(1979) "Women's Time" ("Les temps des femmes"). Trans. Alice Jardine & Harry Blake. *Signs* 7, no 1 (Autumn 1981):5-35.

(1988) *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Catálogos. Trans. from the French *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*. Paris: Éditions du Seuil, 1980.

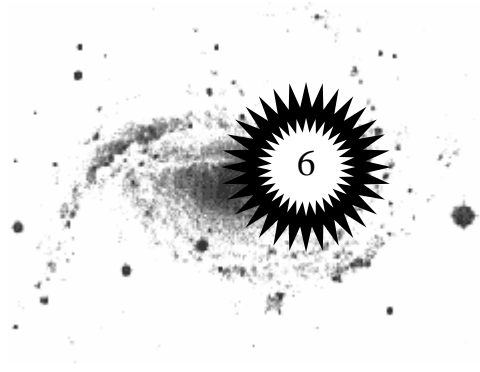
Lévi-Strauss, Claude (1979) *Myth and Meaning*. New York: Schocken Books.

(1974) *Anthropologie structurale*. Trans. E. Verón. Barcelona: Paidós, Altaya, 1994.

Lyotard, Jean-Francois (1984) *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Trans. G. Bennington and B. Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press. *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra

(1989) *The Lyotard Reader*. Andrew Benjamin, ed. Oxford: Basil Blackwell.

- Nietzsche, F. *The Will to Power*, trans. by Walter Kaufmann & R.J. Hollingdale. New York: Random House, 1967. *Entorno a la voluntad de poder*. Barcelona: Península, 1973.
- (1883-84) *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*. Trans. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial 1972-92. Barcelona: Altaya, 1993.
- Peters, Richard (ed.) (1930) *La estructura de la historia universal en Juan Bautista Vico*. Trad. del alemán: J. Perez Bances. Madrid: Revista de Occidente.
- Ricoeur, Paul (ed.) (1975) *Les cultures et le temps*. trans. A. Sánchez-Bravo. Unesco. Salamanca: Sigueme. 1979
- Rosenberg, Alexander (1988) *The Philosophy of Social Science*. Oxford: Oxford U. Press.
- Russell, Bertrand (1966) *Philosophical Essays*. London: George Allen & Unwin Ltd.
- Sartre, Jean-Paul (1943) *L'Être et le néant*. Trans. J. Valmar. Barcelona: Altaya, 1993.
- Shotter, John (1993) *Cultural Politics of Everyday Life: Social Constructionism, Rhetoric, and Knowing of the Third Kind*. Milton Keynes: Open University Press.
- (1993) *Conversational Realities: Constructing Life through Language*. London: Sage.
- (1996) "Vico, Wittenstein, and Bakhtin: Practical Trust in Dialogical Communities"
- Delivered at the Democracy and Trust Conference, Georgetown University, Nov 7-9, 1996.
- Verene, D.P (1981) *Vico's Science of the Imagination*. Ithaca and London: Cornell U. Press.
- Vico, Giambattista (1744) *The New Science*. Trans. Thomas Goddard Bergin & Max Harold Fisch. Ithaca & London: Cornell University Press, 1968, 1991. (quotes from the 1968 edition).
- Ciencia Nueva*. 3 Vol. Trad. M. Fuentes Benoit. Argentina: Aguilar, 1981.
- Vico, Giambattista, *Autobiografía*. Trad. Felipe González Vicem. Buenos Aires: Espasa Calpe-Argentina, 1948. Col. Austral.
- Antología*. Edición de Rouis Buson. Barcelona: Península, 1989.
- Wittgenstein, Ludwig (1922) *Tractatus logico-philosophicus*. London: Routledge & Kegan Paul. Trans. Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera. Madrid: Alianza Editorial 1973-1993. Barcelona: Ediciones Altaya 1994.
- (1953) *Philosophical Investigations*. New York: MacMillan
- (1969) *On Certainty*. Oxford: Blackwell.
- (1974) *Philosophical Grammar*. Oxford: Blackwell.
- (1980a) *Culture and Value*. Oxford: Blackwell.
- (1980b) *Lectures: Cambridge, 1930-32*. Oxford: Blackwell.
- (1980c) *Remarks on the Philosophy of Psychology, vols. 1 & 2*. Oxford: Blackwell.



Time and the New Paradigms of Science.

Both scientific and literary discourses are being shaped by a re-evaluation of chaos. It is this vision that defines the contemporary *episteme* and differentiates it from the Modernist era. (Hayles, 1990: 177)

1. The Development of Chaos.
2. First Loop: Back to Metaphor and Environs.
3. Second Loop: From Epilogue to Prologue. Arrow of Time/Flight of the Mind.
4. Third loop: Order out of Chaos in Linguistic form? Chaos as a metaphor for Postmodernity.
5. Fo(u)rth Loop: Denaturing Language, Context and Time.

One of the aims of this dissertation project is to show how different disciplines are drawn to similar problems because the concerns underlying them are highly charged with a prevailing cultural context.

Scientific theories and models are culturally conditioned and many of the presuppositions that underlie literary texts are also embedded within the scientific models and theories. The connections among contemporary literature, critical theory and science are not always explainable by direct influence. Rather, as the metaphor model has shown (see Section 1), they derive from the fact that writers, critics, and scientists, share certain kinds of everyday experiences.

During the first half of the 20th century, many positive disciplines were preoccupied by attempts to develop totalizing theories that could establish unambiguous connections between theory and observation. By mid-century all these attempts had been defeated or had undergone substantial modification.

In literary studies, Structuralism sought to find the underlying structural elements, but soon a gradual reflection on language itself was undertaken by Barthes, Bahktin, Derrida and others. The "death of the author" was the first symptom of the inability to determine or establish origins. Texts began to be seen as arbitrary constructions whose configurations depended on who was reading and why.

A similar trend took place within science. Einstein's relativity, the new discoveries in Quantum Physics, Heisenberg's "Uncertainty Principle", research in Thermodynamics, also showed that systems were unstable structures which could act in an unpredictable manner when a perturbation was introduced. Gradually the various disciplines became interested in exploring the possibilities of disorder. Small fluctuations under appropriate conditions could quickly propagate through the system resulting in large-scale instabilities or reorganizations, what has been termed the new theories of chaos.

These new theories envision chaos not as absence or void but as a positive force. We have seen how Hesiod uses the term to signify the gap that appeared after Heaven and Earth embraced and separated, through the influence of Eros. In mythical accounts chaos is a non-form from which creation takes place. Hot and cold, wet and dry became distinct from one another.

There had been, however, a parallel view of chaos as the antagonist of order. Energy expansion was thought to result in collapse, fragmentation and chaos. In the 1870's, predictions of a cosmic dissipation that would end with all heat sources everywhere being exhausted, resulting in the so-called 'heat death' of the universe, presented a pessimistic scenario. In the Victorian period, mechanical energy was considered orderly, but thermal energy was seen as chaotic⁷⁴.

The new vision of orderly chaos had a lot to do with the development of technology and communication systems and the separation of information from meaning, particularly after World War II. The assumption that the production of information was good in itself, independent of its meaning was implicit in this evaluation. Information was defined as a mathematical function depending solely on the distribution of message elements, independent of whether the message has any meaning for a receiver. This made it possible to see random or chaotic systems as rich in information rather than poor in order (Hayles,1990:6).

⁷⁴ Considering the universe a closed, isolated system, Clausius stated in 1865 that the total energy of the universe is constant and that its entropy is increasing towards its maximum scale, a progressive cosmic degeneration which will end at thermodynamic equilibrium when all change ceases. In 1881, Lord Kelvin also argued for tendency of the universe to run down; to loose energy in every heat exchange so that there will eventually come a time when no heat reservoir exists anywhere in the universe, which will experience 'heat death', a final state of equilibrium in which the temperature stabilizes near absolute zero (-273°C).

1. The Development of Chaos.

Self-organization processes in far-from-equilibrium conditions correspond to a delicate interplay between chance and necessity, between fluctuations and deterministic laws. We expect that near a bifurcation, fluctuations or random elements would play an important role, while between bifurcations the deterministic aspects would become dominant.
Prigogine & Stengers,1984:176

The science of chaos is known in technical terms as Nonlinear Dynamics or the Dynamical Systems Theory. There are two main branches. The first one concerns the work of Ilya Prigogine, a Russian expatriate who settled in Brussels, Nobel Prize in 1977 for his work in irreversible thermodynamics, and who can be considered a precursor of modern chaos theories. In his *Order out of Chaos* Prigogine maintains that entropy-rich systems facilitate rather than impede self-organization. Prigogine has carried his thesis beyond experimental results, and has considered its philosophical implications. He sees this theory as able to resolve a long-standing metaphysical problem of reconciling being with becoming. For him, chaos theory is revolutionary because of what it can tell us about the arrow of time⁷⁵.

The second branch of the Dynamical Systems Theory⁷⁶ also emphasizes the hidden order that exists within chaotic systems, where deeply encoded structures called 'strange attractors' confer a certain pattern of organization. This branch known as the "strange-attractor branch" differs from the order-out of-chaos paradigm in its attention to systems that remain chaotic. For them, the focus is on the orderly descent into chaos rather than on the organized structures that emerge from chaos. This branch remains largely without a theoretical basis and its followers prefer to concentrate on specific problems of practical interest. It employs different and specific mathematical techniques to analyze chaos, so it has remained "difficult" to blend with other approaches.

⁷⁵ Prigogine's doctoral thesis, "A Thermodynamic Study of Irreversible Phenomena" was published in 1947. Prigogine's subsequent work has sought to extend thermodynamic analysis to other realms. Over the next twenty years, the Brussels School elaborated a theory known as "generalized thermodynamics". Using what is known as 'local equilibrium approximation, in which systems far from equilibrium look and behave locally as equilibrium systems. Such stationary states may become unstable after a 'crisis point' (Grandsdorff & Prigogine 1971, cited in Coveney and Highfield,1990:163). According to Coveney and Highfield, it is rather like visualizing curved spacetime in general relativity as consisting of local regions of flat spacetime stitched together (Ibid.).

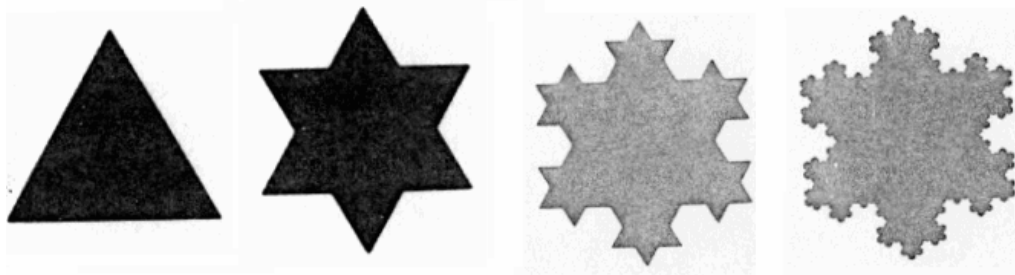
Prigogine's work has encouraged new attempts to find a bridge between thermodynamics and cosmological theories. Many physicists are content to accept that the special, low entropy state of the Big Bang was just the result of an initial condition. Roger Penrose at Oxford University, however, has argued that the distinct nature of the singularities of the 'beginning' and the 'end' of time provides evidence that a full theory of quantum gravity must be time-asymmetric (Penrose 1987 cited in Coveney & Highfield 178-181).

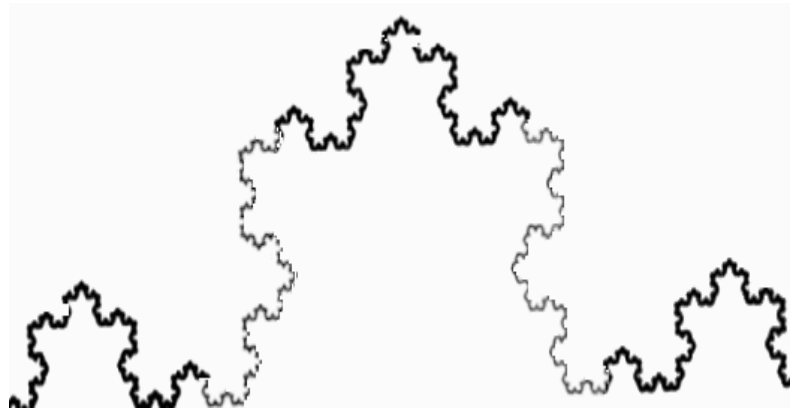
⁷⁶ The linear version describes the behavior of systems close to equilibrium and it was largely developed in the 1930s by Lars Onsager of Yale University, who won the Nobel Prize for Chemistry in 1963 The non-linear version deals with systems in which equilibrium is still far away and it has been the area of research for Prigogine (Coveney & Highfield,1990:157 & 161).

Despite their differences (the first branch sees chaos as a void from which something can emerge while the second sees chaos as a complex configuration within which order is implicitly encoded) the two branches share characteristics common to all chaotic systems (summary taken from Hayles,1990:14-20):

- Non-linearity (with linear equations the magnitudes of cause and effect generally correspond: a small cause gives rise to small effects and a large cause to large effects; these equations can be mapped as straight lines or planes; this is not so of chaotic systems. Non-linear differential equations do not have explicit solutions.
- Chaotic systems are complex forms. Benoit Mandelbrot's fractal geometry expresses the complexity of irregular forms –coastlines or mountain landscapes-. In classical physics, objects are considered to be independent of the scale chosen to measure them, an assumption which works well for regular objects such as triangles, circles, rectangles, etc. An essential component of this approach is a shift on focus from the individual unit to recursive symmetries between scale levels. This characteristic is also shared by the uncertainty principle in quantum mechanics.
- Sensitivity of complex systems to their initial conditions. An example: bowling, the curved surface of the ball is very sensitive to small motion tremors. Unless the starting conditions can be specified with infinite precision, chaotic systems quickly become unpredictable. They are both deterministic and unpredictable.
- Feedback mechanism that create loops in which output feeds back into the system as input. In certain chemical reactions a product may also serve as a catalyst for the reaction, driving it to generate more product which in turn becomes more catalyst. This exemplifies how organized structures can spontaneously emerge from initially small perturbations⁷⁷. Mathematical iteration operates similarly, the output of one calculation serving as input for the next. Small fluctuations are magnified as iteration proceeds. Microscopic fluctuation in physical systems may also be amplified until they have macroscopic effects.

Kock curve. From Mandelbrot, Benoit (1983) *The Fractal Geometry of Nature*. NY. 43-44





2. First Loop: Back to Metaphor and Environs.

With a bockalips of finisky fore his feet. And a barrowload of guenesis hoer his head...

James Joyce, *Finnegans Wake*, 1965:30

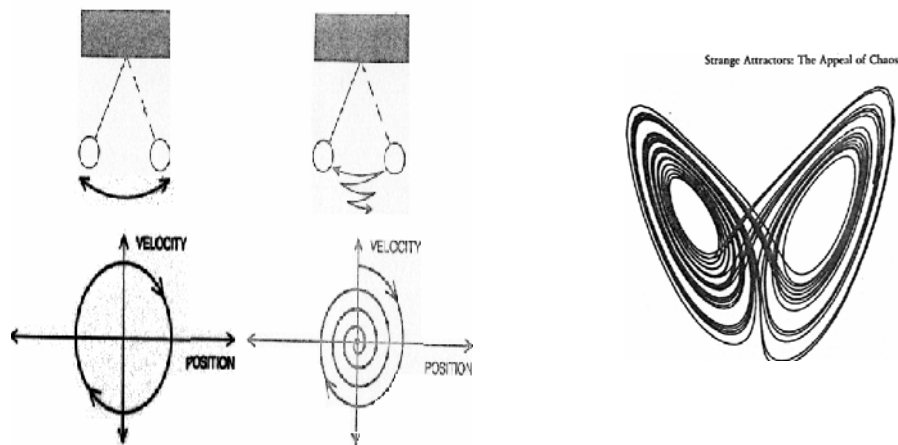
Chapter 2 of Hayles's book analyzes the role of metaphor in constructing scientific narratives; Maxwell's and Claude Shannon's in particular. She draws on Paul Ricoeur's theory of metaphor, since 'the essence of a metaphor is the relation it establishes between words' (Ricoeur, 1976:46-52) (for an analysis of Ricoeur's hermeneutics of time see Section 7).

As we have seen the new metaphor experiential account rejects the objectivist view that there is absolute and unconditional truth, but it does not accept that the subjective alternative of truth as obtainable only through imagination and inner experience, unconstrained by external circumstances (Lakoff & Johnson, 1980:192). In fact, metaphor has been described as "imaginative rationality" because it involves categorization, entailment and inference (rational operations) and also seeing one kind of thing in terms of another kind of thing (proper of imagination) (Ibid.193 and Wilson, 1999:320), thus achieving a synthesis between objective and subjective accounts. This experiential approach places its emphasis on *interaction and interactional* (feedback in chaotic systems) properties, taking the perspective of man as part of his environment, not as separate from it. "Meaning is always meaning to a person" (Ibid.228) and "meaning is negotiated" (Ibid. 231). The parallel with the dialogical positions explored in Section 5 and with the theories of chaos is quite obvious.

A traditional visualization of a metaphor used to image it as a geometric compass, with one leg grounded and one leg moving free, much like John Donne's poem, *Valediction*:

⁷⁷ We have mentioned that while the action of a linear system (charted on a graph in a straight line) is the sum of the behavior of its parts, which implies a proportional relationship, the behavior of a non-linear system is more than the sum of its parts, an initial condition can fork and produce a disproportionate effect.

Forbidding Mourning. The grounded leg alludes to the similarities between concepts brought into relation by the metaphor; the freely moving leg evokes the differences between them which can cause our understanding to land at unexpected points⁷⁸.



Hayles explains how Maxwell's formulation of entropy (1859, 1860, 1890) based on the use of statistics and probabilistic prediction instead of absolute laws, and Boltzmann's (1909) extension of Maxwell's method to formulate entropy as a measure of the randomness or disorder of a closed system. $S = k (\log W)$ (where k is a universal constant and W is the number of ways the system can be arranged to yield a specific state) show how the most disperse state is also the most probable (Hayles points out the similarities with Einsteins $v = mc^2$)(Hayles,1990:41). Maxwell's proposal to test the second law was a description of "a being whose faculties are so sharpened that he can follow every molecule ...whose faculties are still as essentially finite as our own, would be able to do what is impossible to us..."(Maxwell, 1871 quoted in Hayles, 42). The 'being' came to be called 'demon'. Brillouin (1951) concluded that the information gathered by the demon was paid for by an increase in entropy. Thus entropy and information became connected. Bennett & Landauer's (1985) research in data-processing reinforced Brillouin's interpretation. They discovered that the irreversible (costly) processes were those that required the destruction of information, and suggested that Maxwell's demon would run out of memory space if he did not clear or destroy

⁷⁸ The language of deconstruction would image metaphor as a self-reflecting mirror, that is, itself another metaphor, a compass where the resting leg is not on the ground but on the leg of another compass. Postmodern writers have exploited this lack of ground to reveal the intrinsic reflexivity of all language. Reflexive metaphors often function as crossroads or junctures, for the indecision opens up passages that lead in new directions (Hayles,1990:33-35).

outdated information from his memory. The destruction of information has to be paid for by an increase in entropy⁷⁹.

On the other hand, to Shannon, an engineer at Bell Laboratories who published a two-part paper that was to form the basis of the modern information theory information and entropy were not opposites, they were identical. (Shannon,1948:49). Faced with the problem of efficiently transmitting information over a noisy communication channel, Shannon introduced a revolutionary new probabilistic way of thinking about communication and simultaneously created the first truly mathematical theory of entropy. His initial ideas created a sensation and were rapidly developed along two main lines of development: an *information theory* which employs probability and ergodic theory to study the statistical characteristics of data and communication systems, and a *coding theory*, which uses mainly algebraic and geometric tools to contrive efficient codes for various situations⁸⁰.

From out of the example of Maxwell's demon, Hayles concludes that as metaphor is enfolded into metaphor, scientific tradition is forced to confront the fact that thought, language, and social context evolve together. Social context affects language, language affects thought, thought affects social context. The circle is closed. Objectivity has given way to hermeneutics. As Wittgenstein has observed, there are no private languages, Moreover, the distinction between denotative and connotative language is part of the distinction between language-as-vehicle and language-as-concept, that metaphors, and particularly self-reflecting metaphors, question. We have seen that other voices from the world of science have argued that analogies or metaphors are part of the big map of nature we create in the process of exploration, thus projecting a conceptual order into the natural phenomena under study (Emmeche and Hoffmeyer, in *Semiotica* 84 (1/2):1-42 and Wilson,1999:320; see Section 1).

⁷⁹ This is also Eco's preoccupation in *The End of Times* (1998), a volume commemorating the dawn of the second millenium. The question shall be addressed again in the last section of our project.

⁸⁰ Shannon's discoveries immediately grasped the attention of the world's mathematical community. Kolmogorov generalized Shannon's ideas, and put them on a slightly more rigorous mathematical basis. These ideas had a great influence in a wide range of mathematical fields, among which the new field of the entropy theory of abstract dynamical systems. In Shannon's theory, information is interpreted to include the messages occurring in any of the standard communications media, such as telegraphy, radio, or television, and the signals involved in electronic computers, servomechanism systems, and other data-processing devices. While the central results are chiefly of interest to communication engineers, some of the concepts have been adopted and found useful in such fields as economics, biology, psychology and linguistics. Nowadays non-linear mathematics are employed in describing events which range from the behavior of chemical clocks (described by Coveney & Highfield,1990:188-200), molecular evolution (explained in Coveney & Highfield 214-18 and 223-226), cell division (Ibid. 227-30), the creation of biological shapes (Ibid. 232-236), the dynamics of the heart (Ibid. 236-242), Darwinian evolution and population dynamics (Ibid. 243-256), "chaos: a reason for having sex" (Ibid. 257-8), etc. In later sections we will consider the implications of some of the concepts of the new chaos theory applied to the field of literary narrative.

In literature, the constitution of the self as presence is paradoxically constituted through the assertion of its absence, the “other”, deriving meaning as much from what is not said as from what is said. Our theories and concepts are drawn by analogy, via metaphor, from elsewhere in our lives (our ways of acting; Shotter,1996; see Section 5), thus allowing a temporal gap. Signifiers of the self include gaps, holes, and voids in the narrative.

3. Second Loop: From Epilogue to Prologue. Arrow of Time/Flight of the Mind.

Flight from everyday life with its painful harshness and wretched dreariness, and from the fetters of one's own shifting desires. A person with a finer sensibility is driven to escape from personal existence and to the world of objective observing and understanding. This motive can be compared with the longing that irresistibly pulls the town dweller away from his noisy, cramped quarters and toward the silent, high mountains, where the eye ranges freely through the still, pure air and traces the calm contours that seem to be made for eternity. With this negative motive there goes a positive one. Man seeks to form for himself, in whatever manner is suitable for him, a simplified and lucid image of the world, and so to overcome the world of experience by striving to replace it to some extent by this image.
Einstein, 1954:224-227, quoted in Hayles, 1990:99.

The title of this section is borrowed from chapter 4 of Hayles's book (there is also an implicit Woolfian echo). In it she analyses Prigogine and Stenger's *Order out of Chaos* (1984), whose book is one the few texts available that attempt to explain the new sciences in words rather than equations, an inter-disciplinary effort which, like this dissertation project, tends to provoke uneasiness and skepticism among scientists and humanities scholars alike.

Hayles argues that viewed as the epilogue to life (the eschatological breakdown of systems), chaos almost inevitably has negative connotations, but seen as prologue (archaeological birth of systems), it takes on more positive evaluations. It seems obvious that at the center of Prigogine and Stenger's project is their view of how the new science relates to *time*. According to them, chaos theory provides a resolution to the long-standing philosophical debate about whether being or becoming is the essential reality. They point out that classical physics imagines the universe as reversible, able to move either backward or forward in time. The biological and human sciences, by contrast, locate themselves within an irreversible world of birth and mortality. Prigogine and Stengers see thermodynamics as forming a natural bridge between these views. At equilibrium, thermodynamic equations are classical in the sense that they are reversible, but far from equilibrium they are irreversible and hence bound to a one-way direction in time. A thermodynamics that integrates reversibility with irreversibility would, they assert, allow being and becoming finally to be reconciled (Hayles,1990:91-92).

Prigogine gave a new twist to the old problem of being or becoming by reformulating the way entropy production takes place. He reasoned that the overall entropy term can be

divided in two parts. The first reflects the exchanges between the system and the outside world; the second describes how much entropy is produced inside the system itself. The second law requires that the sum of these two parts be positive, except at equilibrium when it is zero. But if the system is very far from equilibrium, the first term will be so overwhelmingly positive that even if the second term is negative, the sum can still be positive. This means that, without violating the second law, systems far from equilibrium can experience a local entropy decrease, which to Prigogine, manifests itself in a dramatic increase in internal organization, that is a connection between self-organizing processes and large entropy production (Hayles,1990:94)⁸¹.

Prigogine and Stenger's chapter on microscopic irreversibility is crucial for it undertakes to integrate the timeless world of classical physics with the time-bound world of biology and chemistry. At issue is whether time's one-way direction is intrinsic to reality or an artifact of the observer. As we have seen, the second law gives time its arrow by defining 'forward' as the direction of increasing entropy. The main problem we have been addressing in treating the question of time is this: whether time's forward direction was merely probable or absolute⁸².

It was not clear whether the second law was a generalization about what would probably happen or if it were intrinsic to microscopic reality. If it were merely probable, then the forward motion of time had an unavoidable subjective element. Although nothing inherent in physical reality causes time to move in one direction, it goes forward and not backward because the probability for events to happen in a myriad of different ways is infinitely greater than for them to happen in one way. And why must things happen in just this way? Because our knowledge defines the triangular pattern, as 'past'. Hence the necessity for time to move forward is in this view inherently subjective, an artifact of the observer's presence.

To eliminate the subjective presence, Prigogine and Stengers locate irreversibility in microscopic reality rather than in the observer's knowledge. At that level, once particles have

⁸¹ The new states which arise far from equilibrium were described by Prigogine as *dissipative structures* and the process in which they are involved was termed *self-organization*. The cosmological implications for a universe considered an open system far from equilibrium allows for the possibility of spontaneous self-organization leading to structures ranging from planets and galaxies to cells and organisms (Coveney & Highfield,1990:168). Horwich's (1987) ideas discussed in previous sections are an application of Prigogine and Stenger's both to cosmological and other asymmetries (knowledge, explanation, causality).

⁸² Newton's and Einstein's deterministic equations do not provide an arrow of time because they are time-symmetric, like Schödinger's quantum formulations. A different paradigm has been proposed by recent research in the field of non-linear thermodynamics, a new description in which the arrow of time is accorded full objectivity, and that represents a synthesis of the opposed concepts of chance (probability) and necessity (determinism), for, while the past is fixed, the future is not in a linear dependency from it, that is, is not uniquely fixed by the present or the past, incorporating a notion of open future where determinism loses its grip. For Coveney and Highfield, "determinism can only exist if one enters the realm of religion. For verily, only a being as omniscient as God Himself could hope to handle such a literally limitless amount of information" (Coveney & Highfield,1990:272).

been dispersed for them to reassemble, they would have to 'communicate' with each other about position, momentum, trajectory, and so on, so that all the different motions would be coordinated. The volume of information involved would be so large, that Prigogine and Stengers conclude that time can go only forward because an infinite information barrier divides past from present. "In this view the second law is as much a statement about lost information as it is about dissipated energy", explains Hayles (1990:97).

The problem with time going backward, then, is not just in the observer's knowledge. Rather, it is in the massive correlation of information necessary. To build their argument, Prigogine and Stengers introduce the idea, developed by Boltzmann, of correlated and uncorrelated particles. Before two particles collide, they have no necessary correlation with each other. The collision might or might not occur. But once they have collided, the particles must be correlated if a time reversal is to occur. While time goes forward there is a role for chance, but when it runs backwards every juncture point is already pre-determined.

Paul Horwich (1987) has discussed Gödel's proposal that time travel is physically possible. He argues that "there are conceivable backward-causation hypotheses whose underlying structures are so-called "inverse forks"- patterns of phenomena in which an event is nomologically overdetermined by two distinct preceding chains of events", and that "improbable coincidences are required for the correlation between the two branches of the fork to be preserved". (Horwich,1987:120). The distribution of events in a Gödelian universe would have to be so ordered as to lie in closed time-like lines so that they would eventually cause themselves, with the help of surrounding circumstances. This idea is possible but implausible, given our experience in the actual world, in which a certain randomness is observed in the initial conditions. However, we cannot conclude that closed time-like curves are unlikely, explains Horwich, because we have no way of attributing a probability distribution to initial conditions. As Gödel said, our own history is indeed out of bounds (cited Horwich,1987:128) (for a brief discussion of fork asymmetries see Section 4).

Prigogine and Stengers imply that to envision reality as a deterministic irreversible timeless realm, as history and religion have done, was motivated by a desire to escape from an existence that seemed all too vulnerable to the vagaries of chance. Even Einstein was led to relativity –previously called theory of invariance- by a similar desire, and asserted that God does not place dice with the world. Heidegger and Derrida have held similar claims, accusing Western metaphysics of a "logocentrism" based on Judeo-Christian "word made flesh", that is, a philosophy of presence reaching to its limits of a birth-ontology and a death-eschatology.

Since irreversible events are part of the world, and in fact larger than reversible ones, Prigogine and Stengers argue that the view of classical physics is incomplete, and propose a new theory in which life moves forward because dissipative processes are rich in entropy. Chaos is what makes order possible, not random sequencing or accident, but a self-organizing process, essential to the structure of the universe.

Biological evidence from cellular automata models has indicated that the time for life to arise relying purely on random sequencing of amino acids would be far longer than the present age of the universe (Madore and Freedman, 1987:253 cited in Hayles, 1990:100, see Hayles 100-104 for examples of similar models). These models suggest how morphogenesis can occur, but they do not explain the particular forces (causes) at work in a given situation, making the intrusion of chance conceivable at any point.

4. Third Loop: Order out of Chaos in Linguistic form? Chaos as a Metaphor for Postmodernity.

El pensamiento tiene la peculiaridad de que, en la inmediata proximidad de sí mismo, piensa preferentemente en aquello sobre lo que puede pensar sin fin.
Schlegel, *Lucinde*. Cited in Benjamin, 1963:41

La facultad de la actividad que retorna a sí misma, la capacidad de ser el yo del yo, es el pensamiento. Este pensamiento no tiene otro objeto que nosotros mismos.
Schlegel, *Vorlesungen*. Cited in Benjamin, 1963: 42

Different theorists have described postmodern culture as resisting totalization⁸³. Lyotard, for instance, has explained postmodernity as the intellectual shift breaking away from universalizing, totalizing perspectives, what he calls "metanarratives" and as moving toward local, fractured systems and modes of analysis he perceives close to some aspects of chaos models, particularly fractal geometry.

Deconstructive criticism, like the new chaos paradigms, has challenged the primacy of ordered systems which Derrida in particular has seen in close interrelation with oppressive ideologies and totalitarian regimes. It has shown that reading operates upon text to reveal the indeterminacy that results from the lack of an absolute ground for language, what they have called, following Lacan's terminology, the slipping of the signified under the signifier. A. Toffler in his Foreword to Prigogine and Stenger, 1984: xi-xxvi argued, however, that chaos theory

⁸³ The non use of capitals to describe postmodern trends is motivated by this desire to escape a universal approach.

does not undermine an omniscient view but extends beyond it, being in this respect profoundly unlike most poststructuralist literary theories, especially deconstruction (Hayles,1990:15).

After World War I and increasingly after World War II (when the difference between life and death depended upon minuscule, seemingly unimportant things, or arose merely by chance) the energy/dissipation ambiguity within chaos was shadowed by a corresponding ambiguity within order. On the one hand, order connoted stability, regularity, predictability. On the other, it signified a directive or a symbolic configuration one is not free to disobey, as in a military order. Chaos came to be seen as a liberating force. Order being associated to the mindless replication of military logic or with the oppressive control of a totalitarian state as in Orwell's *1984* or Huxley's *Brave New World*.

These literary theories appeared simultaneously with cognate formations in science, evidence that these correspondences are not accidental and that a deepening crisis of representation in Western thought was under way. This sense of crisis showed itself more obviously in creative writing which does tend to carry along more of the cultural substrata than writing within other disciplines (see Section 7).

The new scientific paradigms also embody a shift of perspective away from the individual unit to recursive symmetries, while showing that that deterministic physical systems become chaotic because initial conditions cannot be specified with infinite accuracy. The conceptions of chaos as a void from which something emerges is *bound* with order in a complex dialectic. In this respect, they are on the threshold between the old and the new paradigms, which are never homogeneous or uniquely determined (meaning is always negotiated; see Section 5). Chaos is then envisioned as information, complexity, which are disordered in the sense that they are unpredictable, but they are ordered in the sense that they possess recursive symmetries that almost, but not quite, replicate themselves overtime (Hayles,1990:23-25).

Newtonian paradigms focused on individual particles or units whose collective actions will add up to the system's behavior, if followed through time. In chaos theory, by contrast, the individual unit does not matter; what matters are recursive symmetries between different levels of the system. The regularities emerge not from knowing about individual units but from understanding correspondences across scales of different lengths. It is a systemic approach, emphasizing overall symmetries and the complex interactions between micro-scale and macro-scale levels.

The recursive symmetries of chaos echo the self-reflexive operations of deconstructive criticism, but the systemic approach of chaos offers a possibility of long-term order which the

anti-totalitarian and fragmented vision of deconstruction rejects. Scientists see chaos as a source of order, poststructuralists use it to subvert order, a more radical position.

But deconstruction also shares with chaos theory a new analytic approach in which information is created rather than conserved, where initial disorder is more fecund than order, and uncertainty is privileged above predictability. The Structuralist separation of sign and referent has its counterpart in Shannon's separation of information from meaning. The absence of external reference (the signified forever slipping under the signifier) in later poststructuralist models meant that the theories were defined only internally, in terms of the contrasts and differences (syntagmatic, paradigmatic) of the structure, a system which Derrida showed an arbitrary human construct⁸⁴. For Derrida, Freud's idea of the psyche as a magic slate (see Freud's essay "The mystic writing pad", 1925) where traces of words remain, is wrong, for these traces reside at a deeper level than words can reach, a pre-verbal stage inaccessible to direct verbalization, which opens the way to radical indeterminacy (see Derrida's "Freud and the Scene of Writing" in 1978b:196-231 cited in Hayles, 1990:180).

In contrast to speech, writing operates according not just to Saussurean difference⁸⁵ but to Derridean '*différance*', a "neographism" that in French combines 'to differ' with 'to defer'. It is neither a word nor a concept, he explains (Derrida, "Différance" in *Margins of Philosophy*, 1982:3-27), "the displaced and equivocal passage of one different thing to another...the intelligible as deferring the sensible, as the sensible different and deferred..." (Ibid.17). The 'always already' formula implies that there is no origin, that the very idea of origin is an illusion. *Différance* acknowledges a before and after –that is, a constituting difference- but defers indefinitely the moment when this split occurred. Similarly, indicates Hayles (180-5), in Shannon's equations, the informational probability of an element can be calculated only with reference to the ensemble from which it is drawn, that is, not absolutely but through a series of differences (Abramson 1963 cited in Hayles 1990:185)

Because all texts are necessarily constructed through iteration (incremental repetition of words in slightly displaced contexts), indeterminacy (and also perhaps the poetic aspects of all speech and writing -rhythmic time, iteration and musicality-) inheres in writing's very essence

⁸⁴ All of Derrida's writings aim at the deconstruction of structural foundations. It is probably in "Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences" (included in *Writing and Difference* (English 1978 & 1981) where his program (if one can use this term to refer to Derrida's approach which aims at deconstructing itself) is more easily (Derrida is extraordinarily difficult to read) grasped.

⁸⁵ The major change which Saussure contributed to linguistics was that of moving from a theory of language which viewed it as a body of discrete words to one which viewed it as a system of relationships between individual words that somehow possess meanings which are attached to the words while remaining separate from them. The difference in meaning between words is determined by a linguistic difference which is essentially a structural difference in the relationship, between words which are also in some way, similar.

(for a discussion of iteration see *Of Grammatology* 157-162 and *Margins of Philosophy* 317 & 320). Derrida links what he terms “the iterability of the mark” to Austin’s notion of performativity, and to “citationality, duplication or duplicity” (Derrida, 1982:320). For both Derrida and Feigenbaum, interactive methodology is closely tied in with the concept of the fold. According to Hayles, in 1980 Feigenbaum discovered that systems that go from ordered to chaotic states follow a characteristic pattern of period doubling, like a pendulum. This premise amounts to saying that chaos has a deep structure. In mathematics, this is what happens to functions when they are iterated (the output of one calculation is input for the next). Initial conditions magnify very quickly, unless they are known to infinite precision. The deep structure follows recursive symmetries, which the 1982 Nobel Prize Kenneth Wilson named “strange attractors” or fixed-points symmetries. Within the complex regions created by these folds of iterative paths, orbits wander in unpredictable ways. Since the interactive formulae and computer algorithms are perfectly deterministic, this unpredictability could come only from the initial conditions. Iteration produces chaos because it magnifies and brings into view these initial uncertainties. Similarly, Derrida attributes textual indeterminacy to the inherent inability of linguistic systems to create an origin⁸⁶. Benoit Mandelbrot, coined the word ‘fractal’ from the Latin adjective ‘fractus’ (=broken) in *The Fractal Geometry of Nature* (1983). It connotes both fractional dimensions and extreme complexity of form, different from Euclidean geometry because the symmetries of fractal forms are created by iteration of the same form over and over. Thus, nonlinear dynamics and deconstruction share not just a general attitude toward chaos, but also specific methodologies and assumptions. “Deconstruction and nonlinear dynamics appear isomorphic because the concepts with which they are concerned form an ecology of ideas” (Hayles, 1990:185).

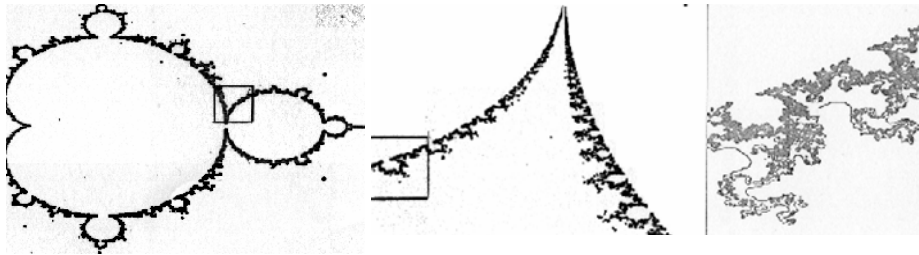
Meaning is always dependent on context, and different disciplinary economies create significantly different contexts. While the tendency in science is to simplify, to reduce the many to the few, the aim of deconstruction is to increase message ambiguity as much as possible, for example, through split writing, dense syntax, elusive wordplay, and elliptical style. In relation to an ideally pure message (as in mathematics), the division of reception constitutes a ‘noise’, it makes communication obscure, fallacious, hazardous: uncertain. Yet this noise, this uncertainty is emitted by the discourse with a view toward communication, is given to the

⁸⁶ Derrida’s original intention was to expand the deconstruction of metaphysics, already begun by Heidegger, via a reading of Husserl’s treatment of the sign; a reading which always pushes toward a moment of irreducible difference conceived not only as the danger to the doctrines of truth and meaning, which are governed by presence, but also as an inevitable danger in the form of the writing which allows truth and meaning to present themselves (see Alan Bass’s introduction to *Writing and Difference*, 1981:xii).

reader so that he may feed on it: what the reader reads is a countercommunication (Barthes *A/Z*, 1974:147 cited in Hayles,1990:190).

Weaver's essay "The Mathematical Theory of Communication" appeared in *Scientific American* and was intended to interpret Shannon's theory for a general scientific audience. But Weaver's perspective undergoes a significant change when he inserts 'semantic noise' and says that 'it is also possible to think of an adjustment of original message so that the sum of message meaning plus semantic noise is equal to the desired total message meaning for the destination' (Shannon and Weaver, 1949: 116 cited in Hayles,1990:193) Thus the 'desired meaning' goes from being what the sender intended to whatever comes out at the end after semantic noise has been included, a position which Hayles considers very close to Barthes's in *A/Z*.

Mandelbrot's set with progressively greater magnifications of the box areas. All images taken from Hayles (1990).



5. Fo(u)rth Loop: Denaturing Language, Context and Time.

Time ceases to be well-defined in the very early universe just as the direction 'north' ceases to be well-defined at the North Pole of the Earth. Asking what happens before the Big Bang is like asking for a point one mile north of the North Pole.
Hawking 1988, Section 4.5, p.68 cited Lucas,1999:16

Hayles's three-sided study, triangulating among chaos theory, poststructuralism, and contemporary fiction, investigates language's power to constitute reality, and reality's power to constrain and direct language. It speculates about the broader cultural conditions that authorize the new visions of chaos, and inquires into how these conditions shape and are shaped by modern narratives.

As we have seen, chaos theory does not renounce globalization; rather, it achieves it in a different way, by correlating movements from one level to another. Self similarity is an essential characteristic because it is only when complex systems have this property that scales of different lengths can easily be correlated. The distinction between the classical and new paradigms is not, then, that one globalizes and the other does not, but that one is scale-invariant and the other is not. In this respect chaos theory extends the lessons of quantum

physics and relativity theory. Both disciplines introduced scale considerations, but only for the very small and the very fast. Chaos theory teaches that scale is important for complex systems, even at non-relativistic speeds and for macroscopic dimensions. This means that chaos theory has changed expectations about proportionality between cause and effect. In classical paradigms, a small cause is generally associated with a small effect. In a complex system, by comparison, small changes in the iterative formulae or initial conditions can result in very large changes in the final state. Macroscopic properties of the system are extremely sensitive to microscopic perturbation. Applied to cultures, such a model does not require that all configurations within a given culture be self-similar; but it predicts that when enough of them are, initial perturbations will have large-scale effects (Hayles, 1990:211-19). Therefore, chaos theory implies that our conception of the world is dependent on the local particulars of our lives. Are the claims of science to represent an objective reality justified, asks Hayles, when we know about how linguistic, cultural, and physical factors affect our vision of the world? (Ibid.221). Are there any attempts at finding a global theory, an unambiguous connection or *consilience* for all phenomena, valid, or should we subscribe to the idea of incomensurability of paradigms mentioned in subsection 4.9?

In the course of this dissertation project we hope to show (this section loops “forth” with issues yet to be discussed) that any theory or totalizing idea is inevitably a representation. In fact, our entire perceived world consists in representations we construct. We have seen how some representations are ruled out by physical constraints while others are not. The case of time shows how both objective and subjective accounts are possible. We have also seen how Quantum Physics, Thermodynamics and other disciplines have shown that causality in the physical world is problematic, that formalization can never be complete, and that observations are always shaped by pre-existing assumptions.

The failure of foundationalist approaches across a range of disciplines led to an era of reflexivity, when artists, philosophers, writers, and scientists became fascinated by the paradoxical possibilities of a mind that watches itself thinking that it is thinking. For Hayles, “this reflexive turn of mind”, a “self-swallowing structure of infinite regress”, is the parent, or at least the stepparent, of the vacuum that produces something out of nothing.” (Hayles, 1990:222-223), an “implosion” (Brooke-Rose, 1981 uses the same term) brought about by the emergence of an information age which has distanced the object so far from its origin, that the origin could no longer be recovered, and which, together with a capitalist economy, as Jameson has pointed out, has displaced desire onto a succession of commodity copies, Baudrillard’s idea of the simulacrum, carried into the formation of the psyche and the

structure of language as Lacan's psychology and later poststructuralism have demonstrated (Ibid.263).

Hayles's position abandons all attempts to arrive at foundational certainty because it grants that the connection between reality and representation is essentially unknowable⁸⁷. For her, postmodernism can be defined as "the realization that what had always been thought of as essential, unvarying components of human experience are not natural facts of life but social constructions" (Ibid.265), that is a continuing process of denaturing which includes concepts such as language, *time*, context, and, increasingly, as postmodernism progresses, the human (Ibid.27-28).

Hayles distinguishes three waves in this denaturing process. In the first, language was denatured, in the sense that it was seen not as a mimetic representation of the world of objects but as a sign system generating significance internally through a series of relational differences. It resulted from the confluence of two currents of thought. One was expressed by attempts in the early years of the 20th-century to eliminate ambiguity and self-reference from formal systems. Whitehead's, Russell's, Bergson's, Einstein's and other such projects have in common the belief that it is possible to create a metalanguage that would not be contaminated by the assumptions of the object language. All these attempts to ground representation in a noncontingent metadiscourse ended in the recognition that representation was suspended in language. In Section 7 we shall see how a current contributing to the denaturing of language developed out of structural linguistics.

In the second wave context was denatured (particularly after World War II) when information technology severed the relationship between text and context by making it possible to embed any text in a context arbitrarily far removed from its point of origin. As long as meaning and information were connected, the information value of a message remained bound to its context, but Shannon showed the disjunction of information from meaning, cutting through the complexities of context dependence. The awareness that our entire social context can be annihilated by weapons that we will not even see, and recent advances in biogenetic technology are powerful reasons showing that contexts may be precarious and capable of instantaneous mutation or extinction (Hayles,1990:270-1). Recent events, what will come to be known as New York: 11th Sept. 2001, are yet another example.

The third wave concerns the subject of this dissertation project. According to Hayles, the concept of *time* was denatured when it ceased to be seen as a given of human existence

⁸⁷ While emphasizing a dialogical position our attempt to arrive at a global thesis in the course of this dissertation project is rendered problematic.

and became a construct that could be conceptualized in different ways. The modern experience of time has sunk into the media experience of constructed, repetitious packages, of disconnected intervals. Time has been cut from sequence, and consequently from human identity. It is no longer a continuum along which human action can be plotted. Time is rarely represented these days by pointers moving across a mechanical clock's face; instead it is signified by the blinking display of an electronic counter on just one side of the clock's face. They tell us what time it is, but we no longer know the time that it is not. We have become detached from the past or the future. As Jean Claude Carrière (1998:182-3) indicates, we are no longer reminded of what we have done throughout the day, or of what lays ahead. We have lost the true essence of time.

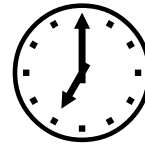
Since the 1960s, the consensus that there is a fixed end point (death in Heidegger's *Being and Time*) has been eroded by our growing sense that the future is already used up before it arrives. Even more recently, the internet boom has completely severed what was left of indeterminate origin and past, and imaginary future. Any small changes can result in large-scale fractal forms. There is only "now". This dissertation project, for instance, is "always already" out of date. Everything is forever provisional.

Works Cited.

- Abramson, Norman (1963) *Information Theory and Coding*, NY: McGraw-Hill.
- Barthes, Roland (1970) *S/Z: An Essay*. Trans. Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1974
México: Siglo Veintiuno, 1987
- (1970) *Mythologies*. Paris : Éditions du Seuil, D.L.
- (1977) "The Death of the Author." In *Image, Music, Text*, 142-48. Trans. Stephen Heath. Glasgow: Fontana/Collins.
- (1990) *The pleasure of the text*. trans. Richard Miller Oxford : Basil Blackwell, 1990
- (1999) *El grado cero de la escritura: seguido de Nuevos ensayos críticos*; traducción de Nicolás Rosa Mexico: Siglo XXI.
- (1986) *The Rustle of Language*. Trans. Richard Howard. New York: Hill & Wang. *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura* Barcelona: Paidós, 1987
- Baudrillard, Jean (1990) *Fatal Strategies*. Trans. Philip Beitchman & W.G. Niesluchowski. New York: Semiotext(e)/Pluto.
- (1988) *Selected Writings*. Various translators. Mark Poster, ed. Stanford, California: Stanford University Press.
- (1988) *The Ecstasy of Communication*. Trans. B. & C. Schutze. Ed. By S. Lotringer. New York: Semiotext(e).
- (1983) *Simulations*. New York: Semiotext(e)
- Beck, C. and Schlogel, F. (1993) *Thermodynamics of chaotic systems*, Cambridge U. Press.
- Beer, Gillian (1983) *Darwin's Plots: Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and the 19th century fiction*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Beniger, J.R. (1986) *The Control Revolution: Technological and Economic Origins of the Information Society*. Cambridge, Harvard Univ. Press.
- Brooks, Daniel R. & Wiley, E. O. (1986) *Evolution as entropy: toward a unified theory of biology*. University of Chicago Press.
- Brook-Rose, Christine (1981) *A Rhetoric of the Unreal*. Cambridge University Press.
- Butterfield, Jeremy and Chris Isham (1999) "On the Emergence of Time in Quantum Gravity" in *The Arguments of Time*. British Academy. Oxford University Press.
- Cohen, Jack & Ian Steward (1993) *The Origins of Order: Self-Organization and Selection in Evolution*. New York: Oxford University Press.
- (1994) *The Collapse of Chaos. Discovering Simplicity in a Complex World*. New York: Viking.
- Carrière, Jean-Claude (1998) "Las preguntas de la esfinge" in *El fin de los tiempos*. Trans. from *Entretiens sur la fin des temps*. Arthème Fayard. Anagrama & Círculo de Lectores 1999.
- Denbigh K.G. & Denbigh J.S. (1985) *Entropy in Relation to Incomplete Knowledge*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Derrida, Jacques (1968) "La Différance". *Bulleting de la société française de philosophie* 62 (July-September):73-101.
- (1964) *De la Grammatologie, Of Grammatology*, Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore and London: John Hopkins Univ. Press, 1967, 1974, 1976. *De la gramatología*, Mexico: Siglo Veintiuno, 1984 (3^a ed.)
- (1972) *Margins of Philosophy*. Trans. Alan Bass. Chicago: U. of Chicago Press, 1982.
- Harvester Wheatsheaf, D.L. 1989. *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 1998. 3^a ed.
- "The Ends of Man" in *Margins of Philosophy*. Tr. Alan Bass. Chicago: U. of Chicago
- (1978a) "Structure, Sign and Play in the Discourse of Human Sciences" in *Writing and Difference* (1978: 278-293) reproduced in David Lodge (ed.) *Modern Criticism and Theory*. London. Longman 1988. pp 108-124.

- (1978b) *Writing and Difference (L'écriture et la différence, 1967)*. Trans. Alan Bass. Chicago: U. of Chicago Press, 1981 (references from this edition). *La escritura y la diferencia*. Trans. P. Peñalver. Barcelona: Anthropos, 1989.
- "Freud and the Scene of Writing" in *Writing and Difference* (ed. 1981, 196-230) trans. Alan Bass. Chicago. Univ. of Chicago Press.
- (1981) *Dissemination*. Trans. Barbara Johnson. Chicago: U. Of Chicago Press. *La diseminación*. Madrid: Fundamentos, D.I: 1975.
- Dieter Zeh, H. (1989) *The physical basis of the direction of time* Springer-Verlag.
- Eco, Umberto (1998) "A todos los efectos" in *El fin de los tiempos*. Trans. from *Entretiens sur la fin des temps*. Arthème Fayard. Anagrama & Círculo de Lectores 1999.
- Ehrenber, W. (1967) Maxwell's Demon, in *Scientific American* 217(1967):103-110.
- Ermarth, Elizabeth Deeds (1992) *Sequel to History*. Princeton University Press.
- Gell_Mann (1995) *El quark y el jaguar. Aventuras en lo simple y lo complejo*. Barcelona: Tusquets.
- Gleick, James (1987) *Chaos: Making a New Science*. New York: Viking.
- Goldie, Charles & Pinch, G.E. Richard (1991) *Communication Theory*. Cambridge U. Press.
- Hall, Nina (ed.) (1993) *Exploring Chaos: A Guide to the New Sciences of Disorder*. New York.
- Haraway, Donna (1985) "A Manifesto of Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s". *Socialist Review* 80:65-107.
- Hayles, Katherine (1990) *Chaos Bound: Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*. Cornell University Press.
- (1991) *Chaos and Order: Complex Dynamics in Literature and Science*. Chicago: Chicago University Press.
- Horwich, Paul (1987), *Asymmetries in time: Problems in the Philosophy of Science*. Massachusetts Institute of Technology.
- Jameson, Fredric (1984)"Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism". *New Left Review* 146: 53-92. London [etc] : Verso, 1992
- Katok, Anatole & Hasselblatt, Boris (1995) *Introduction to the Modern Theory of Dynamical Systems*. Cambridge University Press.
- Kauffman, Stuart (1993) *The Origins of Order: Self-Organization and Selection in Evolution*. New York. Oxford University Press.
- Kellert, Stephen (1993) *In the Wake of Chaos: Unpredictable Order in Dynamical Systems*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kenneth,H. (1993) *Information, Sensation and Perception*. Norwich Academic Press.
- Kristeva, Julia (1971)
- (1984) *Revolution in Poetic Language*. Trans. Margaret Waller. New York. Columbia University Press.
- Lakoff, George & Johnson Mark (1980) *Metaphors We Live By*. Chicago: U. of Chicago Press.
- Levine, George (ed.) (1987) *One Culture: Essays in Science and Literature*. Univ of Wisconsin
- Lewin, Roger (1992) *Complexity - Life at the Edge of Chaos*. New York: Macmillan
- Mackey, Michael (1992) *Time's arrow:the origins of thermodynamic behavior*. Springer-Verlag.
- Lorentz, E.N. (1995) *La esencia del caos. Un modelo científico para la disparidad de la naturaleza*. Madrid: Debate.
- Lytard, Jean-Francois (1984) *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Trans. G.Bennington and B. Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press. *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra
- (1989) *The Lyotard Reader*. Andrew Benjamin,ed. Oxford: Basil Blackwell.
- Mandelbrot, Benoit (1977) *The Fractal Geometry of Nature*. New York: Freeman, 1983.
- Morrison, P. & P. Morrison (1984) *Potencias de diez*. Barcelona: Prensa Científica.

- Pagel, Heinz (1988) *The Dreams of Reason: The Computer and the Rise of the Sciences of Complexity*. New York: Simon & Schuster.
- Peat, Davic (1991) *The Philosopher's Stone: Chaos, Synchronicity and the Hidden Order of the World*. New York: Bantam.
- Peterfreund, Stuart (ed.) (1990) *Literature and Science: theory and practice*. Northeastern Univ. Press.
- Prigogine, Ilya (1980) *From Being to Becoming: Time and Complexity in the Physical Sciences*. San Francisco: W.H. Freeman &Co.,
- (1985) *Redescubrir el tiempo*. En *El Paseante* N-4 Madrid: Siruela.
- (1988) *El nacimiento del tiempo*. Barcelona: Tusquets. 1991
- Prigogine, Ilya & Isabelle Stengers (1984) *Order out of Chaos: Man's New Dialogue with Nature*. (*La nouvelle alliance* 1979). New York: Bantam. London : Heinemann. Foreword by Alvin Toffler
- Shannon, C. E. (1948) "A mathematical theory of communication", *Bell System Technical Journal*, vol. 27, pp. 379-423 and 623-656, July and October, 1948.
- Sloane, N. J. A. & Wyner, A.D. (eds.) (1993), *Claude Elwood Shannon: Collected Papers*, New York: IEEE Press.
- Stewart, Ian (1989) *Does God Play Dice? The Mathematics of Chaos*. Oxford: Blackwell.
- "Portraits of Chaos" in *Exploring Chaos: A Guide to the New Sciences of Disorder*. Ed. Nina Hall. New York: Norton 1993, 44-58.
- Waldrop, M. Mitchell (1992) *The Emerging Science at the Edge of Order and Chaos*. New York: Simon & Schuster.
- Weaver, W. and C. E. Shannon (1949) *The Mathematical Theory of Communication*, Urbana, Illinois: University of Illinois Press, republished in paperback 1963.
- Yockey, Hubert P. (1992) *Information Theory and Molecular Biology*. Cambridge U. Press.



A Literary Philosophy of Time?

When we begin to find our way in the general laws of perception we shall see that the habitualized actions become automatic. All our skills, for instance, fall into the nonconscious automatic sphere in this way. If anybody recollects his experience of grasping a pen or speaking a foreign language the first time, he will agree with us. This process of automatization explains the laws of our everyday speech –with its interrupted sentences, clipped words...This algebraic thinking conceives things as numbers or dimensions; we do not see them, but recognize them at first glance. The thing goes as if it were wrapped; we know that it exists since it occupies space but we only see its surfaces. And just in order to recover the sense of life, to feel the things, to see stone in stone, there exists something what has been termed 'art'. The aim of art is to lend sensibility to things, in the same way as vision does rather than as conscious cognition.

Sklovsky (1924) *Art as Technique* reproduced in David Locke, 1988

1. Time and Language.
2. The Nature of Narrative Fiction.
3. Time and Narrative.
4. Narrating Time and Narrated Time.
5. Can there be a Literary Philosophy of Time?

Changes in the scientific concept of time follow from the availability of technology and new methods to explore the micro and macro-cosmos. The question of interest is whether issues concerning quantum physical time are limited to the micro-cosmos and incompatible with the super-systems explored in astrophysics, cosmology and astronomy, and whether these "objective" accounts of time can be reconciled with the apparent "subjective" time of our psychological universes.

A remarkable phenomenon is the conspicuous, contemporary shift in the scientist's interest, from the ontology towards the epistemology of time. The need to readjust language to the new mode of understanding reality became a prominent feature during the first half of the 20th-century, and has continued to interest philosophers and scientists alike in their search for a multidisciplinary approach.

It is natural for thinkers to wonder whether the beginning of the universe was also the beginning of time. As we have seen, in the middle of the twentieth century, continuous creation was in favor. Positivists denied that there could be time without change, but time was thought to be homogeneous, until empirical evidence of the background radiation and Smoot's

discovery of “wrinkles in time” (Smoot,1993) told otherwise⁸⁸. We are still picking up the echoes of the Big Bang, when our universe exploded into existence. But, as Lucas puts it, “this fact does not of itself constitute a beginning of time too. Time may have begun then, or may have begun earlier, or may have been beginning-less” (Lucas 1999, 15). Leibniz objected to the existence of time before the Creation. Kant indicated that, defined topologically, the first instant preceded all the others and was preceded by none, that is, it has no past. But then, the problem arose that this first interval was open, with no first instant or beginning. Kant also indicated that every interval of time comprises an infinite number of smaller intervals, so that its conclusion is preceded by a completed infinity of previous items, thus, it cannot be beginning-less (Ibid.17).

More recently, the coming into existence of the universe has been explained as the most efficient causal state of minimum excitation for a spatially homogeneous and isotropic universe closed in all spacelike dimensions (Hartle & Hawking,1983), or of uneven distribution of energy somewhat chaotic (the highest possible degree of microscopic disorder consistent with the macroscopic order which would explain de facto irreversible processes (the creation a gradual decay of order) in terms of the randomness of microscopic conditions following the Big Bang (Horwich,1987).

In the light of this variety of arguments, it might be useful to approach the problem of time from a completely new angle. Some people have supposed that time is essentially a feature of the human world. A certain philosophical tradition has suggested that representation is an

⁸⁸ During the 1950s and early 1960s the so-called *steady state model* of the universe became popular among cosmologists. The model proposed a continual process of matter creation in such a way that, as the universe expands, it remains unchanged in its spatial and temporal properties (Bondi, Gold and Hoyle 1948, cited in Coveney Highfield,1990:97). The model could not be explained by relativity since matter creation is unexplained by Einstein’s theory. In 1965 Arno Penzias and Robert Wilson discovered accidentally the microwave background radiation, for which they were awarded the Nobel Prize in Physics in 1978. This radiation had been predicted by Ralph Alpher and Robert Herman in 1948 on the basis of a model developed by George Gamow, which concluded that the universe originated from a very dense and exceedingly hot fireball, and which had cooled during subsequent expansion (Gamow 1952 cited in Coveney & Highfield,1990:98). The first cosmologist to propose a model like this had been the Russian physicist Alexander Friedman who, using general relativity, predicted a model of a universe which must have emerged from a very dense scenario in the form of some kind of Big Bang (a term coined by Gamow in a paper which appear on April Fool’s Day 1948 in the American journal *Physical Review*) (Hawking 1989, cited in Coveney & Highfield,1990:99), Work by Stephen Hawking and Roger Penrose between 1965 and 1970 demonstrated that if the behavior of the universe is determined by the equations of general relativity, there must have been a Big Bang singularity (a spacetime point of infinite mass, occupying zero volume where space and time come to an end) of the kind described above, some time in the past. Subsequent studies of *black holes* (a term coined by John Wheeler to describe super-dense singularities produced by the collapse of huge stars in which gravitational attraction outweighed other forces tending to keep matter apart, and from which light cannot even escape) (Will & Davies 31, cited in Coveney & Highfield,1990:100) provide paradoxical examples of reversible time travel on the basis of the time-symmetry of relativity theory (Ibid.100-102).

aspect of language, and that literature, and narrative in particular, can help us understand our temporal nature (Ricoeur,1985).

In this section we shall analyze these approaches to the problem of time as part of our own "no-boundary" proposal for this dissertation project.

1. Time and Language.

La comprensibilidad del "ser en el mundo" se expresa como habla.
Martin Heidegger (1927) *Ser y Tiempo* 180.

Richard Gale (1968) has argued that talking about the world involves tensed concepts, for they could not be expressed except in a tensed language. More specifically, as we have seen, tensed distinctions of past, present and future are logically contained in our concepts of precedence and simultaneity, things and events, change, causality, action, intention, knowledge, possibility, truth, propositions and identification. Furthermore, our dynamic or tensed way of conceiving or talking about time may be more basic than our static or tenseless view of time (see Horwich,1987 and Tooley,1999). It turns out that the concept of past, present and future are the tree-roots which hold together these multitude of concepts (Gale,1968:7-8).

It is a fact in many languages that the value of a predication is relative to time, signaled in some of our simplest utterances by the grammatical tenses, whether inflectional (realized as an affix on a head), or periphrastic (realized by an independent word). Tenses can, however, disappear in languages for which the notions of truth and logical consequence are well understood (see Kagame,1975). Tense itself is a historically limited phenomenon not only in 'non-standard' languages but also in the early stages of Romance languages, where aspect, rather than tense, expressed duration and process. As tense is more marked, aspect recedes (see Isabel López-Varela,1997: 125-133). It is demonstrable that, if certain things cannot be expressed except in tensed language, certain others are inexpressible in it.

Within the semantics of natural languages, studies based on Arthur Prior's work (1957 and 1967), have examined and elaborated the view that the tenses are operators, a view based on the fact that tenses, whether inflectional or periphrastic, do not occupy quantifiable places and were studied as a species of modality. For others, (Stanly McCray,1984 cited in Higginbothan,1999:214) the rarity of well-developed temporal systems (pluperfects and future perfects) in early forms of language that stress aspect, a priority of aspect over tense may have something to do with a priori of speech over writing.

James Higginbotham claims that tenses are not merely operators, but a phenomenon of cross-reference, that even sentences lacking any temporal designators whatever, involve objectal reference (to events and through them to their times), and that cross-reference is normally understood as conditioned by syntactic structure, and as appearing overtly in interpretation (Higginbotham,1999:208). In other words, "what is contextually given in the evaluation of an utterance is not just a matter of setting up appropriate objects and values of predicate variables one at a time, but also a matter of the syntactic and semantic interactions among the context dependent expressions" (Ibid.209), a kind of self-reference, as the supporters of deconstruction have claimed, that drives the interpretative possibilities (Ibid.213), but also a dialogue with the external world (context). Similarly, López-Varela (1997:95-122) has explored the anaphoric interpretation of time in Reichenbach, its adverbial nature in Hornstein, and the gradual tendency to see time first as quantifiable points (Prior,1957,1967 cited in López-Varela,1997:68-69), later as intervals (Bennet & Partee, 1972 and Moens & Steedman,1987 cited in López-Varela,1997:74-5), Tedeschi's branching model (1981) (Ibid.79), and finally events (Kamp,1979 & Lascarides, 1988 cited in López-Varela 1997:80-5).

Higginbotham points out that we should be prepared to elaborate systems and conceptions that show context and language working together, and emphasizes the need for integration of contextual and linguistic material in the interpretation of natural languages (Ibid.214).

Owing to the asymmetry of narrative (anathema in Structuralist terms), one can tell a story without specifying the place, but not without specifying the time in relation to the narrative act, since one has to use tenses. Most narrative is in the past tense since it tells a story out of memory, but predictive narrative has always existed (prophetic, oracular, apocalyptic, astrological), and narrative in the present tense has become increasingly popular in the 20th-century.

Jacques Derrida has noted how *logos* or speech is closer to the signified and the written world always mediated as twice removed from "constitutive meaning", for it is simply a phonetic representation of what has been spoken to refer to *what is* (Derrida,1972a:11). Robert Scholes (1982) has also shown how the recreation of a context plays a fundamental role in narrative fiction. It has not escaped thinkers, such as Paul Ricoeur (1987) that the nature of narrative can shed light on the epistemology of time, since narrative is essentially a temporal notion.

2. The Nature of Narrative Fiction.

Once we knew that literature was about life and criticism was about fiction –and everything was simple. Now we know that fiction is about other fiction, is criticism in fact, or metaphor. And we know that criticism is about the impossibility of anything being about life, really, or even about fiction, or finally about anything. Criticism has taken the very idea of “aboutness” away from us. It has taught us that language is tautological, if it is not nonsense, and to the extent that is about anything it is about itself.

Robert Scholes.

One of the most powerful assumptions in the question of language and cognition in the 20th century has been Saussure's notion that signs do not refer to things, but that they signify concepts (referents). Concepts are not real things, they are aspects of thoughts. According to Wittgenstein (1922), something does not exist if it cannot be thought, but we must not take this assumption too seriously because as Wittgenstein himself realized later (1953), the dialogical input from the phenomenal world, the world of things, of non-verbal experience, is precisely what keeps language from decaying. In any case, this view of signs referring to concepts, goes hand in hand with the assumption that literature contains meaning about the phenomenal world, that is, literature is an instrument of cognition.

During the 1960s and 1970s Structuralism sought, by analogy with the methods of Saussurean linguistics, to identify the underlying structure of a genre or group of texts, by revealing how elements take on meaning through paradigmatic substitution and syntagmatic combination (opposition, syntactic ordering, deletion, insertion, transposition, etc). Many contributions, Propp's (1928), Todorov's (1966 revised 1971), etc., were based on functional analysis, which studied “minimal units” on the basis of linear differences and deviations from the norm, and arrived at typologies. Derrida's deconstructionist objections (1978a) were grounded on Structuralist foundations. Since meaning is achieved by difference, and each sign evokes another from which it differs, meaning is endlessly deferred. “The writing of structural analyses, moreover, creates a new set of texts which may themselves be structurally analyzed, initiating a process which is potentially infinite.” (Cook,1994:147).

Derrida's objections resembled Bakhtin's earlier theory of the novel (1967) which saw the novel as a polyphonic merging of points of view from which no controlling single authorial voice could be disentangled. Similar objections were raised by Eco (1989) who, distinguished between closed and open texts and claimed that description of text structures could be a powerful tool in the analysis of closed texts, yet far less powerful in the analysis of open ones. Eco noted (1979 & 1994) that the meaning of such texts does not merely lie in their difference

from expectation, but "in connections that the reader may build between this perceived difference and other value systems." (Cook,1994:149). Thus, it can be argued that the ultimate finality of the novel is not narrative but cognitive. A novel not only tells a story, it tries to make the world understand the story told. It is a communicative event producing an effect on the readers, who not only perceive, remember, and comprehend the text, but also recognize social implications in their own lives.

The structure of some of such texts may be completely fragmented, may not follow a fixed sequence of chapters, or may even be a random distribution of events, as it happens in some Modernist texts. To read the text in a different order would yield a completely different story. We can see how the problem of time is involved here in its aspects of order and change.

Though we may crave the stability that a structural analysis brings, it can be argued that it is more rewarding to let meaning remain in a playful and endless flux. We shall leave the psychoanalytical implications of such an approach for the following sections, and focus here on the role of Semiotics and the recreation of contexts.

A semiotic interpretation of literature reads literary narratives as the recreation of contexts. This operation is carried out by an act of memory; in this way a narrative is always fictional (whether realistic or fantastic) since it is based on past experience, no longer directly available. This passage of events from real experience into past experience is not itself a fiction but it becomes so when we reconstruct these events (Scholes,1982:31).

The novel, comprising actions, happenings, characters, setting, etc. is, as Aristotle said of drama, a mirror of life itself, but it is precisely this mimetic quality which gives it, paradoxically, its fictional character. Because of this mimetism, the reader is forced to make a distinction of contexts when decoding the message; that is, to read his/her own immediate context (the six features of communication as formulated by Jakobson (1960) are sender/receiver context/message, contact/code) in the light of the new context presented to him/her, or vice-versa. The space-time frame of reference of the interpreter/reader is different from that of the events narrated. The effect is a double fictional narrative, that offered by the author/sender, and the one created by the receiver/interpreter. As Jakobson put it: "The poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination" (Jakobson,1960:32-56)

The first problem that arises is whether we can separate the process of perception from that of cognition. In previous sections we have showed how our understanding of an object/instrument is determined by frames of reference which relate the entity in question with its use, purpose or utility, and which is structured in dynamic terms, in causal terms. In other

words, perceiving an object as an instrument is perceiving it as a symbol, later to be classified for creative purposes (speech-act). The Modernist texts of Virginia Woolf and Joyce seem to explore these aspects of perception, as we shall see.

A narrative is modified by its author, as his/her own consciousness, memory, forgetfulness, rhetoric. This aspect was first recognized by psychoanalytic criticism. Freud himself came to give many interpretations of literary texts. Recently, some critics, such as Kristeva, prefer to use the term 'writing subject' because the notion includes not only the consciousness of the writer but also his or her unconscious and preconscious (linguistic, cultural, political, literary knowledge) that is, the total context. In this way reality transcends to a symbolic level, not experiential anymore, but instead, its replica.

It is true that psychoanalysis may have gone too far in assigning the author all control over his/her text, but criticism which has ignored authorial intention has not contributed to view the literary text as a communicative event, as Barthes himself realized later (1970). Context-oriented critics such as Marxists and Feminists, have accused deconstructivism of weakening the role of authorial intention in the text and opening the way to extremes of "readerism", in which texts are accused of having total indeterminacy, but the fact remains that there are certain aspects that enhance meaning and some that constrain meaning. Neither author nor reader are free to make meaning. As deconstruction has taught us, the text cannot say all it means, because its meanings are enabled by its silence on some crucial point (De Man, 1971). Besides, every poem is based on a misreading by the poet of a predecessor's work (Bloom, 1973). Bloom was concerned to describe how writers and texts interact through time and invented his own lexicon to detail the psychic defenses through which the poet can rebel against his forebears.

Cultural reasons and authorial intention are not the only limitation imposed on narrative texts. The fact that a story, a novel, is always referential and written, implies, as we mentioned above, that the context is going to be different for author/sender than for reader/receiver.

Scholes (1982) offers a terminology for the different types of context, which has the advantage of being in accord with our normal modes of perception. Context can be absent/present, semiotic/phenomenal, abstract/concrete. He explains how sender and receiver in face to face conversation about the weather, looking at the sky, share a context which is present, phenomenal and concrete. If they speak by telephone, context is absent but still phenomenal and concrete. Author and reader share a context which is not only absent but semiotic, that is, expressed not by perceptual images but by words. Scholes calls this context 'fictional'.

For a semiotician, the fictional status of an utterance does not depend, therefore, on the fact or non fact of the utterance but on the absence of the 'real' context from the reader/hearer. Any description we read is a fiction. Any oral reported speech can also be considered as such. This view would also support the idea of historical narrative as fiction.

Finally, we would like to consider the role of the reader. By the mere act of reading we are also fictionalizing. We are creating a meaning of our own, mixing the world of our own memories and experiences with the world of fiction. Our literary competence is based upon our ability to connect the worlds of fiction and experience, a mechanism not too different from the one used by Freud in his dream interpretation.

In a fictional context, the reader must reverse the process of perception, not generating perceptual data (images, sounds) through his/her physical senses but through the medium of words. This means that the reader, as a semiotic interpreter, is free to find meanings to a given text by means of an interpretative code, and by relating this text to other possible texts, regularly recognized as literature. The process involves both a passive automatic translation of the semiotic codes employed in the act of communication, and an active interpretative/relational reading which requires a double activity, psychological, as well as sociological.

There are many features taking part in this interpretative act of reading. As we have mentioned, reading is not only translating the communicative signs left by the author, which the reader assumes automatically to have a purpose and authorial intention, as if narrativity were a form of paranoia. There are other psychological aspects which play an important role in the act of reading such as our desire to escape our quotidian world and to place ourselves under the illusion created by the author.

3. Time and Narrative.

Los tiempos 'principales' del verbo, lo mismo que los demás fenómenos temporales del lenguaje, como son los 'modos de acción' y los tiempos 'secundarios', no surgen de que el habla se exprese también acerca de procesos 'temporales', es decir, que hacen frente 'en el tiempo'. Ni tienen su fundamento en que el decir transcurra 'en el tiempo psíquico'. El habla es en sí misma temporal, en cuanto que todo hablar sobre..., de... y a... se funda en la unidad extática de la temporalidad.

Martin Heidegger (1927) *Ser y Tiempo* 378.

El 'estado de abierto' es la fundamental forma del 'ser ahí' con arreglo a la cual éste es su 'ahí'. El 'estado de abierto' está constituido por el encontrarse, el comprender y el habla, y concierne con igual originalidad al mundo, al 'ser en' y al "sí mismo".

Martin Heidegger (1927) *Ser y Tiempo* 241

The most characteristic procedure for constructing a narrative is to reconstruct a satisfying order of events. To organize material so as to make it memorable, which means that we systematize it as much as possible. A cause-and-effect relationship links the temporal elements in any narrative sequence, thus creating a 'story'. This means that if the events in a 'fictional plot' are presented in a certain orderly temporal sequence, much of our narrativity is devoted to establishing the causal connections between one event and the next in the 'story', working as detective stories do (Todorov 1966)⁸⁹. A story is the *diegesis* (from Greek, system of characters and events). In this sense to tell –*diegesis*– is defined as the minimum of information and a maximum of narrator and refers to the discourse, while to show –*mimesis*– is a maximum of information and a minimum of narrator, referring to history. Mood (distance and perspective) is the combined result of features to be explored in the following lines.

Structuralism distinguished between three temporal arrangements: order, duration and frequency. Order, the arrangement of events expressed as a relationship between the chronology of the story and the way the discourse or text arranges this chronology and present it to us. Duration, which is the relationship between the temporal extension of events in the story and the attention devoted to them by discourse (it is a matter of speed expressed as a ratio between hours/days/years of story time and the words/pages of the text). Genette (1972) discusses four basic speeds of narration: the ellipsis-ininitely rapid, the summary-relatively rapid, the scene-relatively slow, and the descriptive pause-zero degree of progress. The basic novelistic rhythm for Genette is an alternation between undramatic summaries that provide connections and dramatic scenes in which the decisive action takes place.

Since verbs denote actions, it is possible to infer something about the nature of time described in the narrative by analyzing its verbs. Genette distinguishes two aspects in the mood of verbs: distance and perspective. Narrative distance is a function of the amount of precision and detail provided in any text. The more detail given the closer we are to scenic description. It refers to the author. Perspective, on the other hand, refers to the language of the characters, and it can be internal, external, fixed, variable, multiple and unfocused. Some authors prefer an authoritative voice, close to their own. Others choose a character as a focus and, by using a non omniscient narrator they point out the limitations in narrative point of view, and perhaps even its unreliability, as in the case of Ford Madox Ford's *The Good Soldier* (1915), Maria Edgeworth's *Castle Rackrent* (1799) or Conrad's *Heart of Darkness* (1898)

⁸⁹ See Hristo Todorov's "Logique et temps narratif" in Kristeva's *Essays on Semiotics* (1971:467-477)

The Platonic distinction between *mimesis* and *diegesis*, which Aristotle had neutralized in favor of two versions of *mimesis*, reappeared in Structuralist criticism in the form of narrative of events (showing) and narrative of speech (telling). In Genette's discussion of distance and perspective, he also considers the critical debate on 'showing' versus 'telling', and the Modernist emphasis on 'showing' which Genette defines as a preference for scene over summary, with effacement of the narrator. Since to show takes longer than to tell, these factors are also related to time (duration) and to voice (narrator presence). The superiority of *mimesis* under Aristotelian influence helped to the canonization of drama and its influence on the narrative genre (we shall explore Joyce's views on this matter in another section). Oddly enough, as Genette and Brooke-Rose point out (Brooke-Rose,1981:321), it was by emphasizing telling over showing that the 20th-century novelist tried to emancipate himself/herself, effacing the last traces of narrative presence, particularly with the use of interior monologue (not to be confused with free indirect speech where the character's discourse is assimilated to the narrator's), and stream of consciousness (rambling thoughts with lack of logic). These kinds of discourse are often exploited and mixed to create ambiguity as to whose voice we are in fact hearing and to push the earlier reduction of the narrator presence to the absolute limit of elimination, emptied of all features save those of textual production and the experience it implies. Ricoeur (1989) has also explored the elimination of *mimesis* in favor of *diegesis* as we shall see in the following subsection.

The Modernist's use of 'paralepse' (instead of 'paralipse') that is, the withholding from the reader of information which should have been accessible to help him/her make inferences that would result in constructing the story, undermines authorial presence (knowing the future emphasizes authority) and creates an effect of suspension in time, and of enigma or quest of impossible solution, which naturally goes hand in hand with the Modernist epistemological theme of the search for lost meaning.

Brooke-Rose (1981) discusses Genette's analysis and claims that the relation between narrative time NT and story time ST, where $NT > ST$, a relation missing in Genette's description, is precisely the area exploited by the so-called 'nouveau roman'. She explains that while $NT = ST$ is reserved for pure dialogue, while inner dialogue and monologue should be included in $NT > ST$ (Brooke-Rose,1981:315-16).

The use of present tense in modern writing, in *The Waves* or *Finnegans Wake* for instance, implies the elimination of story (no causal movement) through a static style. For Brooke-Rose, it is a deliberate transgression of traditional narrative time (generally the past marked by a pluperfect for analepsis and future for prolepsis). The use of the present creates

an effect of simultaneity which breaks the order of events. The only time markers are contingent ones, such as slight differences in the telling (which may also be blurring with the use of iteration, see below), in the position of objects the climate, etc. (a good example of this can be found in Woolf's second section of *To the Lighthouse*, and in the interludes of *The Waves*, as we shall see). With a timeless present it is never clear whether events are lived or re-lived. Tense is used to blur order and the very notion of event is transgressed (Brooke-Rose 313-15).

Finally, frequency involves the ways in which events may be repeated either in the story itself (the same thing happening more than once) or in the discourse (the same event described more than once). This technique is also used in Modernism and coincides with the use of multiple point of view, giving the mirror effect of an object viewed from different angles, so that the truth of the object is not universal but rather a matter of perspective. What Genette calls the 'repetitive' (to tell n times what happens once) and the 'iterative' (to tell n times what happens n times) are for Brooke-Rose non-narrative modes, or in any case they slow down the pace of the narrative. For a narrative in the present, such as Virginia Woolf's *The Waves* or Joyce's *Ulysses* or *Finnegans Wake*, there is no grammatical distinction between the punctual and the continuous so that the frequency indicated by the present tense is more ambiguous and depends on the context. Theoretically, explains Brooke-Rose (318), a wholly iterative narrative is impossible, since nothing specific and punctual happens, but only the usual habitual things which by definition cannot make a story. A narrative like this presents a busy universe where nothing happens other than this perpetual motion⁹⁰.

From Genette's analysis, it seems clear that writers of the 'nouveau roman' or modern period are deliberately blurring ST in the following ways: Order (anachrony is unmarked through the use of present tense), Duration (NT>ST) and Frequency (ST suspended by a vast exploitation of the iterative, both present and imperfect, as well as present and past participles).

Time is also present at the level of narrative voice. In fact, in narrative the key temporal feature is the so-called omniscient narrator (=history speaking), a single vantage point with a collective rationalization. Such nobody narrators literally constitute historical time by threading together into one system and one act of attention a whole series of moments and perspectives. Thus the continuums of time and of consciousness literally appear inseparable, functioning together as the medium of events. This historical convention of temporality,

⁹⁰ Iteration is a typical feature of chaotic models (see Section 6).

explains Ermarth, asserts a fundamental and powerful idea: that the neutral medium of experience, which extends to infinity and opens to an individual mind a vast power of generalization, literally is constructed by, is a product of, *consensus*, that is, the formal agreement among viewpoints that produces 'space' and 'time' (Ermarth,1992:20).

Genette's discussion distinguishes between heterodiegetic (absent narrator telling the story to others) or homodiegetic (narrator present as participating character). Absence is absolute, but there are degrees of presence: the narrator can be the hero (autodiegetic) or the narrator can have a secondary role as observer. As we have mentioned the modern novel tends to get rid of authorial intention and mimesis (showing) so that there is a deliberate use of absence or in Derrida's terms 'non-presence'. In this way, the five functions of the narrator which Genette describes (narrative: all concerns the story, metanarrative: refers to the text, communicative: refers to the narrative situation, testimonial: orients towards the narrator, and ideological: authorized commentary) are reduced to two: metanarrative and communicative. Everything is telling and meaning is lost.

The blurring of story time and the disappearance of the narrative voice means, according to Genette, that the only form of metalepsis possible (shift in narrative levels) is intertextuality, which naturally is an area much explored in modern writing. Techniques of pastiche, collage and vampirism of classic writers are particularly employed by Joyce. It has been pointed out that these often paradoxical or contradictory levels are a modern development of Medieval allegory (Brooke-Rose,1981:71). The differences between symbol and allegory, and their relation to time and temporality have been explored by critics such as Walter Benjamin and Paul de Man and shall be studied in Section 8.

Another form of metalepsis would be to explore the role of the reader in constructing narrative, an area that Structuralism had tended to ignore. Roland Barthes's (1970) method of analysis begins to break away with the Structuralist tradition. By dividing the text into small units of sense 'lexias' he aims to show how they can carry many different meanings simultaneously on different levels or in different codes. Barthes distinguishes among five signifying systems or codes: the code of actions (proairetic), the code of enigmas (hermeneutic), cultural codes, connotative codes, and symbolic codes. This demonstration is linked to a distinction between the 'lisible' or 'readerly' classic text, which makes its readers passive consumers, and the 'scriptible' or 'writerly' modern text, which invites its readers to an active participation in the production of meanings that are infinite and inexhaustible, just like later semiotic and deconstructive criticism has claimed.

The conclusion is that time is involved at the level of text production and also at the level of text reception. The text, the words on the page, never speak their own meaning. The reader may also need to be something of a historian and something of a philosopher if he wishes to approach full understanding of the texts, as texts are also coded in a diachronic (diegesis) as well as a synchronic way (discourse). We translate the text into a diegesis according to codes we have internalized. Our memory stores not the words of texts but their concepts, not the signifiers but the signifieds. Names of places, people and other entities enter the diegesis coded by culture (Hirsch 1977). Events are stored in accordance with a syntactic code based on a chronological structure. A very aesthetically ambitious text will be that which exploits this tension.

A story may be more or less quick, in Genette's terms more or less elliptic but its tempo is also determined by the sort of reader it is addressed to. Many times the author constructs in his/her hypothetical reader an idealized version of himself/herself. Eco (1994) distinguishes between model reader and empirical reader. The first one refers to the hypothetical reader the author constructs. The second one 'is you and me when we read the text'. Eco's model reader is different from the Ideal Reader, Virtual Reader, Meta-reader... of reader-oriented criticism and aesthetics of reception, but he says it is close to Wolfgang Iser's Implied Reader (Eco 1994, 15), a reader who 'causes the text to reveal its potential multiplicity of connections'; connections which are 'the product of the reader's mind working on the raw material of the text, though they are not the text itself -for this consists just of sentences, statements, information, etc...This interplay obviously does not take place in the text itself, but can only come into being through the process of reading. This process formulates something that is unformulated in the text and yet represents its 'intention' (Iser 278-287 cited in Eco 1994, 32).

To introduce the notion of "second level model reader" (Ibid.), someone who would somehow reach to a second level of textual interpretation, Eco refers to the distinction that the Russian Formalists made between *fabula* and *sjuzet*, that is, story and plot. He explains how the story, as we have just mentioned, proceeds in a linear fashion from an initial moment T1 towards a final moment Tx. The plot, however, may go forward and backward in time. Eco points out that the text can be all story and focus very little on discourse, as in the case of detective fiction, or its plot may be an intricate combination of reality, dreams and memories. In any case, the text works as a semiotic system (Ibid. 35).

Eco explains that time appears in three forms: story time, discourse time, and reading time. The first one is part of the content of the story. Discourse time refers to the time it takes to write (and read) the utterance. When story and discourse are relatively of equal duration, as in dialogues, and films, time is isochronic. Discourse time is the result of a textual strategy that

interacts with the response of readers and forces a reading time, thus imposing a rhythm on the readers.

4. Narrating Time and Narrated Time.

Man acts as though he were the shaper and master of language, while in fact language remains the master of man.
Heidegger, "Building Dwelling Thinking," lecture, 5 August 1951 (published in *Poetry, Language, Thought*, 1971)

A narrative being essentially a temporal notion, we need temporal concepts to describe it. In the previous section we have seen descriptions from Structuralism and reader-response criticism. It would also be interesting to study narrative via a philosophy of time such as the one proposed by Ricoeur (1987).

Ricoeur's trilogy, *Time and Narrative*, is an excellent analysis of the role played by time in the configuration of narratives. In the first volume, the author begins with an interpretation of the *aporias* (from Greek meaning "the absence of passage") in the concept of time in St. Augustine and Aristotle, and gradually develops a multidisciplinary hermeneutic method to discuss historical narratives. Ricoeur draws from structural linguistics, Husserl's Phenomenology of the subject (a synthesis between *noesis*/subjectivity and *noema/objectivity*), and Heidegger's ontology of *Dasein*, which marks a distance between the I and the acts in which it constitutes itself as object (Ricoeur borrows here from sources as varied as psychoanalysis and the Speech Act theory of Austin and Searle). In the second and third volumes, the author extends his hermeneutic method to the analysis of time in fictional narratives and finally the experience of time in historical narration.

Ricoeur's thesis in *Time and Narrative* owes much, as he himself recognizes, to his study *La métaphore vive* (1980) in which, like Jakobson (1956), he extends the role of metaphor beyond literary language and claims that metaphor is an emergent meaning created by language, even everyday language (Ricoeur, 1987 1:35). In this way, Ricoeur's proposal comes very close to that of Johnson (1987), Lakoff & Turner (1989), Lakoff (1990), Turner (1987) (1991)(1993) and other cognitive linguists who see metaphor as the basis of human representational experience.

Ricoeur's fundamental thesis, based on Heidegger, is that the I belongs to the world, and that in this way, temporality has a grounding character in the human experience. Heidegger (1889-1976) believed that the existence of a physical body preceded the essence of self. At some point in the development process, a being becomes aware that it exists. Because man is the only known being in which essence and existence do not appear

simultaneously, man is the only creature who can create thinking about creation and its purpose before the creation exists. Thus, Heidegger could not accept the paradox of 'being' defining itself, so in his phenomenological method a concept must be defined without using itself as reference.

This difficulty of definition, a central problem in the modern period in all areas of thought, was confronted in *Sein und Zeit* (1927)⁹¹. Heidegger defined 'being' as a collection of concepts which he termed *Dasein*, the act of *being there* in essence. Without being something there is no existence (Heidegger, 1984:53-67) This *Dasein* is composed of four components: Concern or *Sorge*, the ability to care about the self in relation to phenomena, because when confronted with the world and other beings, the individual feels anxiety and dread (Ibid.216-219). Being-toward-death or *Sein zum Tode*, the finite nature of life, for the moment one accepts death is the point when essence is brought into focus. Knowing that life is finite reinforces the importance of all further decisions (Ibid.255-280). Existence or *Existenz*, knowing one is and is changing (Ibid.286-289 & 333-378). Moods or *Stimmungen*, the reactions to other beings which allow one to define the self following free will (Ibid.415). *Dasein* requires choices and resulting actions to define the self. These choices occur in relation to a timeline, both universal and personal. Poor choices result in the "*Existential Guilt*" or failure. Thus, being-there, *Dasein*, can be expressed in the following modes: authenticity/inauthenticity, everydayness, averageness, and publicness. Authentic being represents a choice of self and achievement. All other modes represent a failing to embrace the individuality available to all people. For Heidegger, fallenness, or inauthenticity, belong to the inescapable way of human existence. It is an existential potentiality (*Möglichkeit*), but epochs and individuals may be colored by it in different degrees.

As we have mentioned, Ricoeur affirms the temporal character of human existence (Ricoeur, 1987 I:43), but he rejects Heidegger's rupture with metaphysics and his pretension of ending the history of being. However he agrees, as does Heidegger, that our subjective consciousness can only reach its identity through language (see quotations above). For this reason, Ricoeur chooses narrative as a privileged place to establish a temporal experience inherent to the ontology of the *Dasein*; the narrative of events of the being-in-the-world. He defends that the poetic function of language is not limited to the exaltation of language, ignoring its referential function. For Ricoeur, metaphor has the power to re-describe a reality

⁹¹ We have used the English translation, *Being and Time* (1962) and the Spanish one, *Ser y tiempo* (1984). References in this section correspond to the Spanish translation. We have found Inwood (1997) and Rodríguez García (1987) valuable sources of information.

which is inaccessible to direct description (for identity goes hand in hand with finite temporality, inaccessible, unfinished to a Hegelian comprehension of Totality) (Ricoeur, 1987 I:35 & 45).

Ricoeur defines narration as the "synthesis of all heterogeneity" (Ibid.45) and explains that while this metaphoric re-description is predominant in the field of sensorial values, passive, aesthetic and axiologic which make the world a living reality, the mimetic function of narratives appears generally in the field of action and of temporal values (Ibid. 35).

Ricoeur questions the role of Semiotics in the study of narrative, for it confers an achronic status to the deep structures in narrative (Ricoeur, 1987 II:17) (Ricoeur dedicates chapter II to a detailed discussion of these restrictions. He considers the work of Propp, p. 66, Greimas, p.83, and Benveniste, p.113, among others.) Ricoeur's diachronic theory of narrative is aimed at the study of these structures, particularly the property of narrative to break into narrating time and narrated time (Ibid. 18).

Ricoeur's starting point is the Aristotelian "*mythos*" or plot construction because for Ricoeur, its dynamics is the key to the relationship between time and narrative (Ricoeur, 1987 I:119). In the first volume of *Time and Narrative*, Ricoeur traces its movement from what he calls *mimesis I* or pre-figured time in St. Augustine, through *mimesis II* or configured time in Aristotle, to a *mimesis III* or re-figured time (Ibid.). The Aristotelian concepts of "*dynamis*" and "*enérgeia*" can explain the tension between changing moments in history; the later stages carry in a potential way the initial stages, but they confer a certain determinism to man's life. Hegel had used them to introduce his idea of historical need.

Despite the circular character of his thesis, Ricoeur denies any dead tautology implicit in it, hence distancing himself from the self-reflexive approach to narrative of deconstructive ideologies (Ibid.).

In his second volume of *Time and Narrative*, Ricoeur focuses on narrative fiction and explains (Ricoeur, 1987 II:24-31) how the original concept of plot, the Aristotelian *mythos*, suffers a number of expansions (through the development of social, educational and stream-of-consciousness novel/novel of action, of manners and finally of thought) and how the very emphasis in the mimesis of the narrative (its verisimilitude, reinforced further by the Lockian empirical philosophies of language) contributed to hide other problems of narrative composition (narrative voice, etc) and ended up in the re-discovery of its conscience of artifice, the very fictionality of the genre, as Henry James's *The Art of Fiction* shows. This change of paradigm does not threaten the identity of narrative to the point of death, like some have claimed, explains Ricoeur (Ibid.II,42). The idea is to separate two questions: what

concerns *mimesis II* (configuration time) and *mimesis III* (re-figuration time). The first, narrating time, can offer a closed narration, while the second, narrated or diegetic time, concerns the reader also, as Eco (1979) (1989) had pointed out, and his/her influence may render and open narrative. Frank Kermode has brought up a similar concern (Kermode 1966 cited in Ricoeur II, 43. In the following pages Ricoeur discusses Kermode's book in great detail).

The dissolution of plot or its fragmented nature in modern narrative is an indication, explains Ricoeur, a signal to the reader to co-operate in the narrative (Ibid.51), an attempt to overcome somehow the chronological time of the plot (Ibid. 52), to re-invent time, breaking the old relations past-present-future.

Ricoeur concludes with the suggestion that the asymmetry in the time(s) of narrative fiction, may have its origin in the very suppression of *epic distance* (see Ricoeur's commentary on Northrop Frye pp.33-47) and the fact that the novel had its origin as a popular genre, an argument very close to Bakhtin's in *The Dialogical Imagination* (Ricoeur II, 273).

5. Can there be a Literary Philosophy of Time?

'And what are you reading, Miss-'
'Oh, it is only a novel!'...or, in short, only some work in which the most through knowledge of human nature, the happiest delineation of its varieties, the liveliest effusions of wit and humour are conveyed to the world in the best chosen language.
Jane Austen (1775-1817) *Northanger Abbey*, Ch. 5.

There have been other suggestions (Currie,1999) that such a project can be found in the work of the Russian literary theorist Bakhtin and some of his followers (Morson,1994), whose work shows that the study of the temporal structures found in literature can enrich and challenge our own conception of the time we are immersed in (Currie,1999:59).

All of these theorists (Ricoeur, Bakhtin, Currie...) believe that we can learn from fiction about the concept of one's self as a being in time. We frequently experience our lives as narratives. Therefore, the connection between time, narrative and the recreation of experience is worth being explored.

The study of time through narrative fictions has often been faced with a charge of lack of objectivity. But as Currie explains, "it is not part of this view that every aspect of time is comprehensible without reference to the subjective viewpoints of agents", he cites work by Price (1996). Currie believes that there are connections between this literary philosophy of time and the logico-physical approach and pursues to demonstrate them.

He discusses McTaggart's (1927) famous argument of two series of time events, because existence in time requires that things are ordered according to: an A-series relations of presentness, pastness and futurity, and a B-series relations of earlier and later. Fictional time series possesses B but no A-series properties, because we cannot judge the events of a fiction to be past, present or future, we can only say that one of them occurred before the other. (McTaggart 29, cited Currie, 1999:53). McTaggart noted that the A series is essential to time, and so, he concluded that fictions are non-existents and are thus not in time at all, for only what exists can be in time.

Currie finds a weak point in McTaggart's argument for he adds that when one imagines the events in a novel one imagines them as future. This claim –that imagining events in time involves imagining them in the A series- is wrong, (Currie, 1999:54), for “the standard mode of imaginative involvement with fictions is to imagine that this is occurring before, after or contemporaneously with that, but not to imagine either this or that as occurring now, or in the past or in the future.” (Ibid.).

Currie (1995a) showed that there are cases of imaginative involvement with fictions, however, which do not involve tensed imaginings (a fact, as we have seen, also noted by Brooke Rose; this is the case of some Modernist fictions such as Woolf's and Joyce), and explains that “it is easier to see this in cinematic fiction because imagining those events seems to involve imagining seeing those events, and seeing them from the point of view of the camera as occurring now.” (see Currie 1995a, ch.3). So the standard mode of imagining with respect to cinematic fictions is what he has called ‘impersonal imagining’, that is imagining the events of the fiction as spatio-temporally related one to another, but not to us. This separation between ourselves and fiction is the reason why we do not imagine the events in the fiction as past or present or future, or as here and now (Currie 1999, 56). “Once we lose these indexical relations to the fiction, we lose the obligation to think of those events as tensed” (Ibid. 57).

Currie suggests, then, that with fiction of at least a certain kind there is a coherent concept of time which, following McTaggart, requires the B series but not the A series. These temporal structures differ in some way from the structure that real-world time is supposed to have. But if, as he claims, we are able to engage imaginatively with the events of those narratives in such a way that our imaginative experience is of events in real-world time, “then we have reason to disbelieve the claims of the given conception of real-world time.” (Ibid. 58).

There is, however, one objection, on the grounds that fictional narratives stretch and compress, elide, repeat and reorder the temporal durations of their events, and in doing so they distort or at least restructure time. As Ricoeur has explained, some works (works by

Woolf, Proust, Thomas Mann, Joyce, etc) operate on the boundary between the two times of the story (narrative time and possibly real-world time) suggesting a revisionist conception of time via a non-standard mode of narration. But “there is no automatic inference from the observation that the story is so narrated to the conclusion that its time structure is unrealistic.” (Ibid. 58).

In some of these works, the real recreation of the past in the present is provided by involuntary memory, and the moments of recollection disclose a timeless essence which we all experience in real life. This imaginative experience combines with the impression of a kind of presentness of what is in fact past, a kind of fusion of temporal moments from outside time, an atemporal experience which is aesthetically desirable. In Ricoeur’s (1987) analysis of Proust’s *À la recherche du temps perdu*, Marcel’s rediscovery of lost episodes from his past through involuntary memory enables him to make of those episodes the material for his projected work.

Currie notes that there is nothing in Ricoeur’s thesis of interest for the question of time itself. He affirms that there is a confusion between time and processes in time and a structural correspondence between time and narrative. Currie explains that “this correspondence is not really between narrative and events in themselves, but between narrative and events as narrated which comes near to a tautology: narrative structured like narrative” (Ibid. 49).

The contemporary scientific view of time, affirms Currie (Ibid.50), suggests that all these conclusions are wrong. On the basis of our experience, we naturally believe that time flows, that the present moment is absolutely present while no place is absolutely here, that things I see must be simultaneous with my perceiving them but can be at arbitrary distances from the place of perceiving.

He explains that the distinction between physical and subjective time (which literary philosophy of time has traditionally accounted for) cannot be based on the claim that there is a time of physical processes and a distinct time of experiential processes, “for this view collapses if physicalism is true”. “If you deny physicalism and accept the time of the experience (correlated brain activity, for which evidence *exists*, (see Section 2) you would be accepting that this time is correlated to physical processes. So that the experience of the ‘elasticity’ of time, that is time seeming longer or shorter, actually occurs.”(Ibid.51) and it is, as the new theories of metaphor have claimed, embodied (see Section 1).

Thus, any exploration of representational time, such as the one we attempt in the present dissertation project needs to be grounded on biological and psychological evidence. Literature, as a human science, can no longer remain detached from the human body. After

all, the evolution of the brain is closely linked to the origin of the arts, whose role is to transmit human experience in an artificial way (representation) in order to intensify the emotional and aesthetic response.

Works Cited.

- Auerbach, Erich (1953) *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Trans. Willard R. Trask. Princeton, New York: Princeton University Press.
- Bakhtin, Mikhail (1967) "From the Prehistory of Novelistic Discourse" in *The Dialogic Imagination* (1981), reproduced in David Lodge (ed.) *Modern Criticism and Theory*. London. Longman 1988.pp. 125-156.
- (1981) *The Dialogic Imagination*. Trans. M. Holquist y C. Emerson. Austin: University of Texas Press, 1987 (1st ed. Repr.)
- (1986) *Speech Genres and Other Late Essays*. Trans. by Vern W. McGee. Austin Texas: University of Texas Press.
- (1993) *Toward a Philosophy of the Act*. Trans. & notes by Vadim Lianpov, edited by M. Holquist. Austin Texas: University of Texas Press.
- Barthes, Roland (1970) *S/Z: An Essay*. Trans. Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1974 México: Siglo Veintiuno, 1987
- (1970) *Mythologies*. Paris : Éditions du Seuil, D.L.
- (1977) "The Death of the Author." In *Image, Music, Text*, 142-48. Trans. Stephen Heath. Glasgow: Fontana/Collins.
- (1990) *The pleasure of the text*. trans. Richard Miller Oxford : Basil Blackwell, 1990
- (1999) *El grado cero de la escritura: seguido de Nuevos ensayos críticos*; traducción de Nicolás Rosa Mexico: Siglo XXI.
- (1986) *The Rustle of Language*. Trans. Richard Howard. New York: Hill & Wang. *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura* Barcelona: Paidós, 1987
- Bennet, M. & Partee, B. (1972) *Toward the Logic of Tense and Aspect in English*. Bloomington: Indiana University Linguistics Club.
- Bloom, Harold (1973) *The Anxiety of Influence*. Oxford University Press.
- Bradbury, Malcom & James McFarlane (eds.) (1976) *Modernism: A Guide to European Literature, 1890-1930*. London: Penguin.
- Brook-Rose, Christine (1981) *A Rhetoric of the Unreal*. Cambridge University Press.
- Butterfield, Jeremy (ed.) *The Arguments of Time*. British Academy. Oxford University Press.
- Cook, Guy (1994) *Discourse and Literature: The Interplay of Form and Mind*. Oxford: Oxford University Press.
- Collier, P & Davies, J. (1990) *Modernism and the European Unconscious*. Cambridge: Polity Press.
- Currie, Gregory (1999) "Can There be a Literary Philosophy of Time?" in *The Arguments of Time*. Ed. J. Butterfield. British Academy. Oxford University Press
- Derrida, Jaques (1968) "La Différance". *Bulleting de la société française de philosophie* 62 (July-September):73-101.
- (1964) *De la Grammatologie, Of Grammatology*, Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore and London: John Hopkins Univ. Press, 1967, 1974, 1976.
- (1972a) *Margins of Philosophy*. Trans. Alan Bass. Chicago: U. of Chicago Press, 1982.
- "The Ends of Man" in *Margins of Philosophy*. Tr. Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press.
- (1972b) *La Dissemination*. Paris: Éditions du Seuil. *Dissemination*. Trans. Barbara Johnson. Chicago University Press, 1981. *La diseminación*. Madrid: Fundamentos, DL, 1975
- "In Plato's Pharmacy". In *Dissemination* (1972) ed. & trans. B. Johnson. Chicago: University of Chicago Press, 1981. (pp.91-262 in the Spanish translation)
- (1978) *Writing and Difference (L'écriture et la différence 1967)*. Trans. Alan Bass. Routledge & Kegan Paul. Chicago: U. of Chicago Press, 1981 (references from the 1981 edition).

"Structure, Sign and Play in the Discourse of Human Sciences" in *Writing and Difference*, reproduced in David Lodge (ed.) *Modern Criticism and Theory*. London. Longman 1988.pp 108-124.

"Freud and the Scene of Writing" in *Writing and Difference*. Trans. Alan Bass. Routledge and Kegan Paul. Chicago. Univ. of Chicago Press.

"Genesis and Structure" in *Writing and Difference*. Trans. Alan Bass. Routledge and Kegan Paul. Chicago. Univ. of Chicago Press.

(1992) *Acts of Literature*. Derek Attridge (ed.). New York & London: Routledge.

"An Interview with Jacques Derrida" in *Acts of Literature...*

(1991) *Donner le temps. La fausse monnaie*. Paris: Gallilée. Trans. *Dar el tiempo. La moneda falsa*. Barcelona: Paidós, 1995.

(1998) *Aporías. Mourir –s'attendre aux <limites de la vérité>*. Paris: Éditions Galiée, 1993. *Aporías.morir-esperarse (en) los "límites de la verdad"*. Trans. Cristina de Peretti. Barcelona: Paidós, 1998.

De Man, Paul (1971) *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Oxford University Press. *Visión y Ceguera: Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*. Editorial de la Universidad de Puerto Rico. Intro. H. Rodríguez-Vecchini y J. Lezra. 1991

(1978) "Epistemology of Metaphor" in "Special Issue on Metaphor", *Critical Inquiry* 5:1 (Fall 1978):13-20 and in *On Metaphor*, ed. Sheldon Sacks, Chicago: University of Chicago Press, 1979.

(1979) "Rhetoric and Temporality" in *Allegories of Reading*. Yale University Press.

(1979) *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven: Yale University Press. *Alegorías de la Lectura*. Trad. Enrique Lynch. Palabra Crítica. De. Lumen 1990.

(1996) *Aesthetic Ideology*. Minneapolis: University of Minnesota. *La Ideología estética*. Intro. Andrzej Warminski. Trad. Manuel Asensi y Mabel Richart. Madrid: Cátedra. 1998.

Danto, Arthur C (1986) *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press.

Eco, Umberto (1979) *The Role of the Reader*. Bloomington: Indiana University Press.

(1989) *The Open Work*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.

(1994) *Six Walks in the Fictional Woods*. Cambridge, Mass Harvard University Press.

Friedman, Maurice (1964) *The Worlds of Existentialism*. N.Y.: Random House.

(1967) *To Deny Our Nothingness*. N.Y.: Delacorte.

(1972) *Touchstones of Reality*. N.Y.: Dutton.

(1974) *The Hidden Human Image*. N.Y.: Delta.

Gale, Richard (1968) *The Language of Time*. New York: Humanities Press, Genette, Gérard (1972) *Figures III. Discours du récit* Trans. *Narrative Discourse*. Chicago 1980.

Genette, Gérard (1980) *Figures of Literary Discourse*. Trans. Alan Sheridan. New York: Columbia University Press.

(1980) *Narrative Discourse; An Essay in Method*. Trans. Jane Lewin. Ithaca: Cornell University Press.

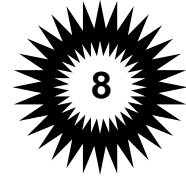
Hartle, J.B. & Hawking, S.W. (1983) *Physical Review D* 28, 2960-2975.

Hawkes, Terence (1977) *Structuralism and Semiotics*, Berkeley: UCLA Press.

Hawking, S.W. (1988) 'The edge of spacetime', ch.4 in P.C.W. Davies (ed.) *The New Physics*. Cambridge: Cambridge University Press), Section 4.5, p.68.

- Heidegger, Martin (1927) *El ser y el tiempo*. Mexico: Fondo de Cultura Económica. 1984. *Being and Time* (1962). Trans. John Macquarrie and Edward Robinson. New York: Harper and Row.
- Higginbotham, James (1999) "Tense, Indexicality and Consequence" in Jeremy (ed) *The Arguments of Time*. British Academy. Oxford University Press.
- Hirsch, E.D (1977) *The Philosophy of Composition*. Chicago: Chicago University Press.
- Hopkins U.P. Jakobson, Roman (1960) "Linguistics and Poetics" in David Lodge (ed.) *Modern Criticism and Theory*. London. Longman 1988.
- Horwich, Paul (1987), *Asymmetries in time: Problems in the Philosophy of Science*. Massachusetts Institute of Technology.
- Inwood, Michael (1997) *Heidegger*, New York: Oxford University Press.
- Iser, Wolfgang (1974) *The Implied Reader*, pp. 278-287. Baltimore: John
- Jakobson, Roman (1956) "The Metaphoric and Metonymic Poles" in "Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances" Jakobson and Morris Halle, *Fundamentals of Language*. Reprinted in in David Lodge (ed.) *Modern Criticism and Theory*. London. Longman 1988.pp 57-61.
- Johnson, Mark (1987) *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*. Chicago: Chicago University Press.
- Johnson, Mark (1981) *Philosophical Perspectives on Metaphor*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Kagame, Alexis (1975) "Percepción empírica del tiempo y de la historia en el pensamiento bantú". In Ricoeur (ed.) (1979) *Les cultures et le temps*. Unesco. Trad. A. Sánchez-Bravo. Ediciones Sígueme. Pp. 98-131.
- Kamp, H. (1979) "Events, instant and temporal reference" in Bäuerle et al. (eds.) *Semantics from Different Points of View*. Berlin: Springer Verlag.
- Kant (1781-1929) *The Critique of Pure Reason*. Königsberg, tr. Norman Kemp Smith, London: Macmillan.
- Kermode, Frank (1966) *The Sense of an Ending. Studies in the Theories of Fiction*. Oxford.
- Lakoff, George & Turner, Mark (1989) *More Than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago & London: University of Chicago Press.
- Lakoff, George (1990) "The Invariance Hypothesis: is abstract reason based on image-schemas?" *Cognitive Linguistics*, 1-1. pp. 39-75
- Lascarides, A (1988) *A Formal Semantic Analysis of the Progressive*. PhD. Diss. (PHD-21) University of Edinburgh.
- Leibniz, G.W. (1686) *Discourse on Metaphysics*, tr. P.G. Lucas and Leslie Grint. Manchester: Manchester University Press, 1953.
- Levenson, Michael (1991) *Modernism and the Fate of Individuality: Character and Novelistic Form from Conrad to Woolf*. Cambridge: Cambridge University Press.
- López-Varela, Isabel (1997) *Tratamiento Cognoscitivo del Pretérito Perfecto en inglés y en español*. PhD. Diss. Universidad Complutense Madrid.
- Lukacs, Georg (1916) *The Theory of the Novel: A historico-philosophical essay on the epic forms of great literature*. Trans. Anna Bostock. Cambridge: MIT Press, 1971.
- Lucas, J. R. (1999) "A Century of Time" in Butterfield, Jeremy (ed) (1999) *The Arguments of Time*. British Academy. Oxford University Press.
- McGray, Stanly (1984) "Process and Motivation in Early Romance." In *Romanitas: Studies in Romance Linguistics*, Ernst Pulgram, ed. Ann Arbor: University of Michigan, pp. 170-79.
- Mitchell, W.J. (ed.) (1981) *On Narrative*. Chicago University Press.
- Moens, M. & Steedman, M.J. (1987) "Temporal information and natural language processing" *Edinburgh University Center for Cognitive Science RP-2*
- Mullan, John (1981) *Kierkegaard's Philosophy*. N.Y.: New Amer. Lib.

- Murdoch, Iris (1992) *Metaphysics as a Guide to Morals*. New York: Penguin.
- Needleman, Jacob (1982) *The Heart of Philosophy*. New York: Alfred A. Knopf.
- Olson, Robert G. (1962) *An Introduction to Existentialism*. New York: Dover Publications.
- Prior, Arthur (1957) *Time and Modality*. Oxford: Clarendon Press.
 (1967) *Past, Present and Future*. Oxford: Clarendon Press.
- Ricoeur, Paul (1987) *Tiempo y Narración*. Volumen I, II, III. Madrid: Ediciones Cristiandad.
- Rodríguez García, Román (1987) *Heidegger y la crisis de la filosofía Moderna*. Madrid: Cincel.
- Russell, Bertrand (1966) *Philosophical Essays*. London: George Allen & Unwin Ltd.
- Scholes, Robert (1982) *Semiotics & Interpretation*. New Haven. Yale University Press.
- Sklovsky (1924) *Art as Technique*. in David Lodge (ed.) *Modern Criticism and Theory*. London. Longman 1988.
- Smoot, George & Keay Davidson (1993) *Wrinkles in Time*. Spanish Trans. in Plaza y Janes 1994.
- Tedeschi, P.J. & Zaenen, A. (eds.)(1981) *Syntax and Semantics* (vol.14) New York: Academic Press.
- Todorov, Tzvetan (1966) "The Typology of Detective Fiction" in *The Poetics of Prose* (1971), in David Lodge (ed.) *Modern Criticism and Theory*. London. Longman 1988.
 (1970) *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: trans. 1973. Richard Howard, *The fantastic: a structural approach to a literary genre*. Press of the Case Western Reserve University, 1975. Cornell Paperback.
 (1971) "Logique et temps narrative" in Kristeva et al. (eds.) *Essays on Semiotics*. The Hague/Paris: Mouton & Co.
- Turner, Mark (1987) *Death is the Mother of Beauty. Mind, Metaphor, Criticism*. Chicago: Chicago University Press.
 (1993) "An image-schematic constraint on metaphor", in R.A. Geiger & B. Rudzka-Ostyn (eds), *Conceptualizations and Mental Processing in Language*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter. Pp.291-306.
 (1991) *Reading Minds: The study of English in the Age of Cognitive Science*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
 (1996) *The Literary Mind*. Oxford University Press.
- Watt, Ian (1959) *The Rise of the Novel*. Berkeley and Los Angeles: University of California P.
- Wittgenstein, Ludwig (1922) *Tractatus logico-philosophicus*. London: Routledge & Kegan Paul. Trans. Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera. Madrid: Alianza Editorial 1973-1993. Barcelona: Ediciones Altaya 1994.
 (1953) *Philosophical Investigations*. New York: Mac Millan



Perception, Aesthetic Function, and the Tropes of Time.

Writing is that natural, composite, oblique space where our subject slips away, the negative where all identity is lost, starting with the very identity of the body writing...

The art-symbol, as opposite the authorized symbol which always stands for a thought, an idea, or some mental concept, stands for an experience, emotional, spiritual, perceptual, or all at once.

D. H. Lawrence, *The Symbolic Meaning* 19

1. The Modernist Philosophy of Creation.
2. Conscious Perception.
3. Perceptual Gaps and Aesthetic Function.
4. The Experience of Time as We Trope along Narrative.
5. The Ironic Asymmetry of Narrative.
6. Temporal Duration as Experience, Memory and Anticipation.

Evidence from recent studies in Cognitive Linguistics shows that we understand situations in terms of our physical experience (this is one of the reasons why we tend to think of time in terms of space). Thus, we can understand statements as being *true*, that is, as fitting or not fitting the situation as we understand it. "Truth is therefore a function of our conceptual system" (Lakoff & Johnson, 1980:179), and "any correspondence between what we say and some state of affairs in the world is always mediated by our understanding of the statement and of the state of affairs." (Ibid.180). Since our conceptual system emerges from our experience in a certain physical and cultural environment, categorization and the value of *truth* may vary from individual to individual and from culture to culture. People with very different conceptual systems than our own may understand the world in a very different way than we do, although there is always room for the grounding metaphors of experience, which are based on our physical natures. As we have seen, the concept of time is one of those grounding metaphors or language universals. This is the reason for its apparent *dual nature* (objective & subjective).

The experiential approach of the modern theories of metaphor places its emphasis on *interaction and interactional properties*⁹², taking the perspective of man as part of his

⁹² The relational, dialogical or interactive aspect is emphasized in different areas of research: in Butterfield & Ishan (1999) "no boundary proposal", Tooley (1999), Horwich (1987), and in Vico's, Wittgenstein's and Bakhtin's theories.

environment, not as separate from it. "Meaning is always meaning to a person" (Ibid.228) and "meaning is negotiated" (Ibid.231). Metaphor or *imaginative rationality* involves both language and conceptual structure, which includes all dimensions of our experience –sense perceptions, coherence, imaginative creation, etc. In this way our everyday live can involve an aesthetic experience.

1. The Modernist Philosophy of Creation⁹³.

If a writer were a free man and not a slave, if he could write what he choose, not what he must, if he could base his work upon his own feeling and not upon convention, there would be no plot, no comedy, no tragedy, no love interest or catastrophe in the accepted style, and perhaps not a single button sewn on as the Bond Street Tailors would have it. Life is not a series of gignlamps symmetrically arranged; but a luminous halo, a semitransparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end. Is it not the task of the novelist to convey this varying, this unknown and uncircumscribed spirit, whatever aberration or complexity it may display, with as little mixture of the alien and external as possible?
Virginia Woolf, "Modern Fiction" (1919) in *Collected Essays*, II 1967:105-6.

The Modernist movement not only produced art that claimed to be radically new, it also generated new theories of artistic creation and reception to accompany such works since their break with tradition made existing theories seem inadequate. Artists were moved to experiment by the radically new ideas concerning consciousness, time, and the nature of knowledge. Pragmatism, pluralism and skeptical irony were the symptoms of rejections oriented mainly towards universalizing abstractions, religion and nationalism. The individual becomes the center of attention even when during the inter-war period an increasing loss of faith in the psychological stability of the individual personality is revealed in all literature.

In philosophy, Husserl (1859-1938), like Freud, student of Franz Brentano (1856-1917) who founded "Gestalt psychology" (Derrida, "Genesis and Structure" in *Writing and Difference*, 1981:164) and revived and modernized the scholastic philosophical theory of "intentional existence" or "immanent objectivity", confronted the world of intellect and science, an abstract world whose language had lost grip with the "real". Matter had lost its solidity and permanence and many feared the loss of an objective world view. The new discoveries in quantum physics at the beginning of the century challenged the traditional concept of motion, conceived as a displacement of material particles in space for now there was no distinction between matter and its enveloping space. The relativistic fusion of matter and space meant also the disappearance of time as a separate entity, since the concept of time is based on those of change and motion.

⁹³ Howard Gardner (1993) explores Modernism from a psychological perspective.

In a world threatened by the disappearance of "objectivity", a renewed emphasis on subjectivity comes as no surprise. Everything which is and has reality for me, that is, for man, exists only in my own consciousness claimed Husserl. Similarly, Bergson's concern in his doctoral dissertation entitled *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889) (*Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*) was to establish the notion of duration or lived time, as opposed to what he viewed as the conception of time based on space, measured by the clock and employed by science.

Husserl's Phenomenology was a descriptive analysis of subjective processes, an intuitive study of essences experienced via the human senses, which described the data of consciousness without bias or prejudice, to be accomplished via three techniques: phenomenological reduction, eidetic reduction, and cognition analysis. The first step (reduction) was to exclude from consideration everything which is transcendent and anything else derived via scientific or logical inference. A Phenomenologist would consider only what was immediately presented to consciousness. An object, even a person, is only what one sees and experiences of that object, the rest, Husserl suggested, should be bracketed out from judgement, a suspension of judgement he defined as *epoché*. Eidetic reduction is the abstraction of essences in order to find the basic components of phenomena. For example, a chair might include the color, the materials used, and the shapes present in the structure, but in any case these attributes are personal and subjective phenomena. Finally, cognition analysis is the detailed comparison between the phenomena as presented in consciousness and the universal form of the phenomena as experienced in cognition. We, as humans, struggle to align our experience of color with our scientific knowledge of color. Phenomenology attempts to reconcile what humans experience with what humans suppose they know via theory. After reduction and abstraction, removing the transcendental and the scientific, what remains is the "phenomenological residue", what an individual knows, which exists in three forms: ego, cogito, and cogitata. Phenomenological Ego is the stream of consciousness in which one acquires meaning and reality from the surrounding environment. By observing that "I can touch and see my being," we recognize that we exist. Cogito or cogitation comprises all the acts of consciousness, including doubting, understanding, affirming, denying, etc. The ego exists only as a result of these cogitations which continue only as long as we are self-aware. Cogitata are the subjects of thought or objects of consideration. One cannot deny or understand nothing - - something must be under consideration for thought to occur. In the presence of nothing, there is no person, no individual.

We cannot observe the thoughts of others, only their actions, but since we can learn about the environment around us, we can presuppose that others do too, that is the world is experienced not as my own private world but as an *intersubjective interactional* world. We can learn about ourselves and the world through others and likewise, we can observe the result of our emotions and thoughts through the responses we induce in others. The world presented by Husserl is again the dialogical world we find in Vico and Wittgenstein, a "Lebenswelt" (Husserl quoted in Derrida, "Genesis and Structure" in *Writing and Difference*, 1981:165), a world not only viewed but experienced, created by our *dialogical imagination*. Husserl's cognition analysis allows us to see the limits of science (mathematical formulas or chemical equations) and reconcile them with the observed, for one thing is to say that water is two hydrogen and one oxygen molecule, and another to see, feel and taste water.

The 20th-century Modernist texts, or at least nontraditional texts, says Derrida ("An Interview with Jacques Derrida in Attridge (ed.) (1992:41), all have in common that they are inscribed in a critical experience of literature. The formal experimentation so central to Modernism can be seen to represent an attempt to escape the constraints of language, which is seen to cause a disjunction between the self and the world (Phenomenology tries to bridge this gap as well), and is sometimes experienced as "fallen, corrupt, weighed down by historical accumulation" (Sontag, qtd. in Brooke-Rose, 1980:340).

To the question, how is language possible?, Wittgenstein explains that proposition is a picture of reality. "Im Satz drückt sich der Gedanke sinlich wahrnehmbar aus." (1922: 3.1. p.31) "What can be said can only be said by means of a proposition, and so nothing that is necessary for the understanding of all propositions can be said" (Ibid.3) If the totality of true thoughts is a picture of the world (Ibid.3.01) and this pictorial representation occurs through language, the logical form of language is also the logical form of the world. Beyond it nothing can be said. The limits of language are the limits of thought. "Whereof one cannot speak thereof one must be silent" is Wittgenstein's final sentence (Ibid.). Wittgenstein (1953) came to reject his former conception of the "a priori order of the world and language", what has been called essentialism. He came to believe that there was no hidden unity beneath the diversity of uses of language. He speaks of countless kinds of sentence: assertion, question, command; a multiplicity not fixed, given once for all. He speaks of new types of language, new language-games such as: asserting, questioning, reporting, speculating, jockeying, thinking, cursing, praying...Wittgenstein emphasizes the importance of context. "One cannot guess how a word functions: one has to look at its use and learn from that" (1953:sec. 340) its use being restricted by rules/customs/institutions/culture.

Bertrand Russell (1966) also sustained that it is possible to infer something about the world from the language in which it is described. Russell's work has been mainly analytic and much influenced by his pupil Wittgenstein whom he first met in 1911. Wittgenstein's idea that a proposition is a picture of the facts that it asserts and must have in a sense the same structure influenced the development of Structuralism.

The relationship between the world and its representation (language) was also explored by Modernist artists. As Derrida explains, "in their literary act they put to work, a question, the same one, but each time singular and put to work otherwise: What is literature?, Where does literature come from?" (Derrida in "An Interview with Jacques Derrida" in Attridge (ed.)(1992:41). The importance of "the question" is made explicit in Virginia Woolf's *The Waves*. Joyce's incursions in Aesthetics and Phenomenology show that he believes that the way we apprehend the nature of the external world is partially constituted by the way we talk about the reality of the world; "His own consciousness of language was ebbing from his brain and trickling into the very words themselves which set to band and disband themselves in wayward rhythms" (Joyce, *A Portrait of the Artist* 1985:162 & 1993:157). Joyce established new boundaries separating the entity as meaningful from the entity as existing. There are numerous instances of this rupture in *Ulysses* some of which we shall analyze in the following lines.

One of the main areas of interest for Modernist writers, was the question of the aesthetic function of art in general and of literary texts in particular. If all truth is contextual and situational, the question of how to make sense of the flux of phenomenological experience fell to art. Nietzsche had already argued in *The Birth of Tragedy* (1872) that aesthetics should replace metaphysics or epistemology as the primary philosophical discipline.

Exploration of the relationship between thought and language and the common structures underlying them was also of maximum interest to the Bloomsbury Group, with whom Russell had a close relationship through his liaison with Lady Ottoline Morrell, prominent literary hostess and good friend of Virginia Woolf.

In "Modern Fiction" Virginia Woolf had described the role of the creative artist in the following way:

Examine for a moment an ordinary mind on an ordinary day. The mind receives a myriad impressions -trivial, fantastic, evanescent (...) From all sides they come, an incessant shower of innumerable atoms (...) Let us record the atoms as they fall upon the mind in the order in which they fall, let us trace the pattern, however disconnected and incoherent in appearance, which each sight or accident scores upon the consciousness. Let us not take it for granted that life exists more fully in what is commonly thought big than in what is commonly thought small (*Collected Essays*, II 1967:107).

Such assertion points to the idea of thoughts, imagery and even vocabulary driven by a process of visual and/or linguistic association, rather than one of logical analysis or deduction. There is no doubt of the Freudian influence in many Modernist narratives. An analysis of Woolf's techniques, for instance, will raise similarities with the way the unconscious works, that is, employing a figurative language with no distinctions between past, present and future, which integrates the signification of thing (signified) and not that of the word (signifier), emphasizing the arbitrary character of the relationship thought/language (see Caparrós,1994 for a study of the symmetric logic of the unconscious). The mode of thinking in non-conscious thought is close to hallucination because antithetical elements may become equivalent; temporal relations do not exist; there are no connections cause/effect, no logical thought. The unconscious may also condense simple figures and produce mixed ones (condensation and displacement; see subsection 2.8).

The Structuralist breach between subject and context is evident in many ways. For instance, sensorial impressions themselves do not offer a connection with the object, and narrative point of view is manipulated as to give multiple or fragmented perceptions of the same thing. The only way to express the relationship between subject and predicate is to do so from the standpoint of the subject (his/her psychic structure and cultural context. Thus, the tendency of many of the Modernist narratives is to become subjective, even autobiographical accounts of the problem the creative artist faces in trying to represent a reality that can no longer be represented in ordinary language.

This influence of transcendental idealism on literature can also be interpreted as an assertion of the autonomy of man. Kant's position had argued that the world exists only in being an object of human thought; that it exists only by virtue of man's conceptualization of it. Schopenhauer's *The World as Will and Representation* (1819) and Nietzsche's vision of man as a victim of the excessive development of the rational faculties, at the expense of human will-desire, a notion that has a lot in common with the Freudian unconscious, pointed in the same direction. Husserl's Phenomenology emphasized the role of awareness in cognition. Writers, such as Joseph Conrad and Ford Madox Ford, began to use narrators that were less omniscient, and thus more real. The unreliable narrator used by Ford in *The Good Soldier* suggests that any point of view could be valid, and at the same time it could be wrong (see Schorer,1948:305-310); everything depends on how and who looks at it. As many theorists have claimed, the Modernist search for a new language parallels the search for a new epistemology, a new way of understanding the world (see Hynes,1961:310-318).

The obvious starting point for this search was necessarily physical perception. The Russian Formalists, such as Sklovsky (1924), affirmed that the purpose of art was to impart the sensation of things as a form of perception rather than knowledge, to break with the automatism of actions growing habitual (Sklovsky *Art as Technique*, 1924 reproduced in David Locke, 1988). The Modernist artist explores sense perception in many different ways. "Visual impressions often communicate thus briefly statements that we shall in time to come uncover and coax into words" explains Woolf's character, Bernard (Woolf, *The Waves* 1992:157). Joyce and Woolf attempt to renew the reader's perception of reality while challenging the positivist conception of a real world of objective fact. True reality, as perceived in a unique individual way, can only be re-created by imagination, in a fictional way. Verbs of perception and the use of timeless descriptive present, together with innumerable adjectives and images create a poetry in prose feeling in Woolf's narrative, poetry being traditionally a more subjective way of communication. Joyce's art approaches surrealism, the grotesque. His intensely subjective apprehension of reality makes its literal representation almost impossible for him. He evokes a sense of ambiguity of our perceptions of the world injecting the element of parody and emphasizing the randomness of life.

2. Conscious Perception.

As we, or mother Dana, weave and unweave our bodies, Stephen said, from day to day, their molecules shuttled to and fro, so does the artist weave and unweave his image. And as the mole on my right breast is where it was when I was born, though all my body has been woven of new stuff time after time, so through the ghost of the unquiet father the image of the unliving son looks forth. In the intense instant of imagination, when the mind, Shelley says, is a fading coal, that which I was is that which I am and that which in possibility I may come to be. So in the future, the sister of the past, I may see myself as I sit here now but my reflection from that which then I shall be.
Joyce, *Ulysses* 1986:159-160 & 1982:194

The traditional novel sought different ways of making the reader 'see' and 'hear', that is, perceive the world through words and translate them into images, sounds, texture, etc. The reader was able to 'see' characters fully presented in a physical and psychological way by an omniscient narrator, generally employing contrastive techniques -using visual metaphors and similes, establishing pairs of characters in opposition, etc. The reader was also able to 'hear' the characters speaking in a particular way -using irony as in Jane Austen's novels, vernacular as in Scott's, or lisps and other special oral characteristics as in Dickens's. The British realist tradition owes much to the empiricist conception formulated by Locke, Condillac and Hume. A position which assumes a contrast between an external, independently existing world and the conscious human subject. Man is presented as standing "outside" of the physical world that he observes.

For the Modernists, however, man is presented as the center of the world which he perceives. Unlike the Romantics, these artists do not achieve a desired communion with the natural external world. Modern art will study sense impressions and their relevance in human cognitive processes in an attempt to bridge the gap between subject (the artist) and its context (the world). Joyce's narratives, like Woolf's later novels or Proust's are built from the standpoint of the subject who remembers and narrates. The absolute point of view of the omniscient narrator is broken. The two key tasks in the narrative are individual perception and remembrance.

Proust (1871-1922) is considered the writer of "remembrance" par excellence. He suffered from asthma and spent nearly all his time at home, pampered by his mother. His extreme sensitivity and his cloistered and self-centered existence is reflected in his narrative and in his search for a world of aesthetic sensation. After his mother's death Proust withdrew from society. He had the walls of his room lined with cork to shut out light and sound and there he retreated to think and to write, sleeping during the day and venturing forth at night. He recorded his thoughts, his processes of thinking and his dreams. Again, the Freudian elements ought to be clear here. All this introspection gave way to a suspension of time. Proust came to recognize that memory has a life all its own, independent from that life to be found outside the soundproofed room. Thus, Proust used this stream of consciousness approach to write his eight volume novel, *Remembrance of Things Past*, 4000 pages long at the time of his death. Proust's novel concerns the narrator's attempt to recapture the past through a sustained effort of memory, whose recreations of experience are based on trains of association sparked by chance events.

Perception is also explored by Woolf in many of her books. One of her worries is how much of our life has to do with primary perceptual experience: visual, tactile, auditory. At the start of *The Waves*, the characters describe the sun rising: "I see a ring, said Bernard, hanging above me. It quivers and hangs in a loop of light. I see a slab of pale yellow, said Susan, spreading away until it meets a purple stripe. (...) I see a globe, said Neville, (...)". The lexical items that Woolf uses, such as: I see, I hear, look, are used in this section, together with timeless descriptive present, and innumerable adjectives and images can well illustrate to what extent George Edward Moore's *Principia Ethica* influenced the Bloomsbury group⁹⁴ (see Freeman, 1980:137 and Moore, 1980:224-226).

Woolf's mode of narration has been described as not constative but performative. Many critics have pointed out the similarities of her techniques and those of impressionist art. Her

⁹⁴ See G.E. Moore, "A Refutation of Idealism" in *Philosophical Studies* London: Routledge and Kegan Paul, 1948, pp.1-30. For a comparison of Woolf's "moments" to Moore's epistemology, see also Freedman, 1963:197-200.

rhythmic language and constant imagery create a verse in prose feeling and attributes sensual properties to mental processes. Joyce's epiphanies and Woolf's moments of being appear to be representations of the same conception. Moments of conscious thought, where the subject meets its object. The apprehension of reality takes place from ourselves to the outside world. All discourse, based on logical elementary operations such as comparing, identifying, etc, has its origin in the experience of the subject who projects his/her experience on the object. Their novels reflect not the world but the process by which it is perceived, the interpretation of successive impressions, the creative process of consciousness by which we read the world (Dilthey, 1883:102). They remind us that human reality is an incomplete construct, dialogically re-created time and time again⁹⁵.

Joyce, for instance, explores several types of consciousness: sense perception (visual, tactile, etc), memory and dream. Exploration of sense perception in Joyce is generally related to his use of interior monologue. When consciousness streams, it does so in the process of apprehending some object and for a limited period of time, short or long (as in Molly Bloom's final monologue in *Ulysses*). In *A Portrait of the Artist*, Stephen's coming into consciousness is shaped by his encounters with words and language. We learn that words which Stephen did not understand he said over and over to himself till he had learned them by heart, and through them he had glimpses of the real world about him, thus reversing the intuitive understanding of the relation between language and reality in which reality is fundamental and language merely represents reality. Joyce's description points to Wittgenstein's proposal of an intimate connection between thought and language, not a unilateral dependence of language on thought. Dilthey had also emphasized the role of language in the formation of cultural systems (Dilthey, 1883:54-55).

For instance, in the playing field at Clongowes Wood College, Stephen has heard Simon Moonan branded as "McGlade's suck" and he associates the word suck with hearing a certain sound: "Suck was a queer word... the sound was ugly. Once he had washed his hands in the lavatory of the Wicklow Hotel and his father pulled the stopper up by the chain after and the dirty water went down through the hole in the basin. And when it had all gone the hole in the basin had made a sound like that: suck. Only louder." (*Portrait*, 1985:11 & 1993:23) Later he also associates the word "kiss" with a sound and a wet feeling: "What did that mean, to kiss? You put your face up like that to say goodnight and then his mother put her face down. That was to kiss. His mother put her lips on his cheek; her lips were soft and they wetted his cheek;

⁹⁵ Derrida refers to the distance between Husserl's and Dilthey's conceptions in "Genesis and Structure" (*Writing and Difference*, 1981:160-1).

and they made a tiny little noise: kiss. Why did people do that with their two faces?" (Ibid. 1985:14 & 1993:26). At his first communion Stephen thinks of the word "wine" : "The word was beautiful: wine. It made you think of dark purple because the grapes were dark purple that grew in Greece outside houses like white temples" (Ibid. 1985:43 & 1993:52). As the narrative progresses, Stephen refers more and more to the relation between language and conscious thought.

Words. Was it their colours? He allowed them to glow and fade, hue after hue: sunrise gold, the russet and green of apple orchards, azure of waves, the greyfringed fleece of clouds. No, it was not their colours: it was the poise and balance of the period itself. Did he then love the rhythmic rise and fall of worlds better than their associations of legend and colour? Or was it that, being as weak of sight as he was shy of mind, he drew less pleasure from the reflection of the glowing sensible world through the prism of a language manycoloured and richly storied than from the contemplation of an inner world of individual emotions mirrored perfectly in a lucid supple periodic prose? (*A Portrait*, 1993:147 & 1985:152)

As an example, via Husserl's phenomenologist approach, a color seen by one individual is known only to and by that one person. Measuring it scientifically, comparing to other colors, etc, do not truly change that what the individual sees is the only thing consciousness comprehends. The color experienced is the "*pure phenomena*", the scientific data are held in suspension, or *epoché*. The transcendental reduction is what directs our attention toward a *nothing*, "in which the totality of meaning and the meaning of totality permit their origin to appear" (Derrida, "Genesis and Structure" in *Writing and Difference*, 1981:164). Only the phenomenological knowledge is certain, and then only to the individual. One knows there are component colors. If one thinks too much about the mixture of colors, the color viewed is devalued. Green is green, according to Husserl, not a mixture of blue and yellow. The scientific knowledge of color is the universal form. Still, color is a personal and subjective phenomena, further complicated by differences in human senses, such as color blindness.

Phenomenology and its relation to language, the possibility that linguistic conventions may have a causal effect on our perception and our account of reality is explored in more detail in *Ulysses*. In the Proteus episode, Stephen is walking on the mud-flats of Sandymount Strand thinking of the problem of the changing face of the world in relation to the reality behind it. "The revelation of reality reaches us under the changing limited modes of the visible and the audible, within the dimension of the spatial and the temporal, the one-thing-next-another (*nebeneinander*) and the one-thing-after-another (*nacheinander*)". Stephen's starting point is that things are presented to us under the shifting mode of their visibility. Stephen closes his eyes to study what the experience is like when the mode of visibility is excluded. "Ineluctable

modality of the visible: at least that if no more, thought through my eyes. Signatures of all things I am here to read, seaspawn and seawrack, the rearing tide, the rusty boot. Snotgreen, bluesilver, rust: coloured signs. Limits of the diaphane. If you can put your five fingers through it is a gate, if not a door. Shut your eyes and see..." Stephen closed his eyes to hear his boots crush crackling wrack and shells. "I am, a stride at a time. A very short space of time through very short times of space...". (*Ulysses*, 1986:31 & 1982:42). As we shall see in Section 11, Joyce's experimentation takes us to a language which is gradually closer to music. The complexity of language in *Finnegans Wake*, the use of different languages and words invented by the author, place us somehow within a unique linguistic world view.

We can trace Joyce's interest in the study of aesthetics and perceptual awareness to his earliest narratives. In *Stephen Hero* and *A Portrait of the Artist*, Joyce, like Woolf, insists on discovering those *moments of being* "the whatness of the thing", the connection of art and experience, narrative and reality. His three phases of artistic apprehension, or "applied Aquinas", as he calls them, wholeness, harmony and radiance, (*Stephen Hero*, 1963:64), are the way to achieve "*claritas*", "the whatness of the object". He describes wholeness as the "bounding line (temporal and spatial) drawn about the object to be apprehended", for "we recognize that the object is one integral thing"; harmony is "the synthesis of immediate perception", "an organised composite structure", and finally radiance is "the analysis of apprehension", "when the relation of the parts is exquisite" (Ibid. 80-83). It is "when the parts are adjusted to the special point (that) we recognize that it is that thing which it is. Its soul, its whatness leaps to us from the vestment of its appearance. The soul of the commonest object, the structure of which is so adjusted, seems to us radiant. The object achieves its epiphany", which is "a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself (...) the most delicate and evanescent of moments", "moments that blend triviality with significance to reveal a climax of aesthetic apprehension" (Ibid. 190-191)⁹⁶.

Stephen's aesthetic theory in *A Portrait* and *Ulysses* is a rare balance of spirit and matter, imagination and observation, illustrated by the opposition of Shelley's image of a "fading coal" (see quotation at the beginning of this section). Joyce used this phrase on at least four occasions: twice when writing of Mangan (Joyce, *Critical Writings*, 78 & 182), once in Stephen's aesthetic discourse in *A Portrait* (1985:193 & 1993:185) and once in *Ulysses*

⁹⁶ Roger Fry's *Vision & Design* also explores the connection of art and experience and the restoration of a lost "wholeness". For Fry, art is also a question of recognizing something as complete, self-contained entity, of approaching it holistically and not trying to connect its various elements with corresponding elements in the world.

(1982:194 & 1986:159-160). Shelley mentions that poetry "compels us to feel that which we perceive, and to imagine that which we know. It creates anew the universe, after it has been annihilated in our minds by the recurrence of impressions blunted by reiteration. A poet participates in the eternal, the infinite, and the one: as far as relates to his conceptions, time and place and number are not." (Shelley quoted in Webb,1983:35). But Joyce explains that *claritas* does not refer to a light from some other world (representation of divine purpose) "the idea of which is but a shadow, the reality of which it is but the symbol" (*Ulysses* 1982:194 & 1986:159-160) (we shall compare this assertion to the notion of allegory in the following lines).

For Joyce, beauty, "the splendor of truth" (as Plato described it) is expressed by the artist, and cannot awaken in us an emotion which is kinetic or a sensation which is purely physical. It awakens, or ought to awaken, or induces, or ought to induce, an aesthetic stasis, where "the mind is arrested and raised above desire and loathing", physical feelings excited by improper art. "Truth is beheld by the intellect which is appeased by the most satisfying relations of the intelligible; beauty is beheld by the imagination which is appeased by the most satisfying relations of the sensible". For "though the same object may not seem beautiful to all people, all people who admire a beautiful object find in it certain relations which satisfy and coincide with the stages themselves of all aesthetic apprehension. These relations of the sensible, visible to you through one form and to me through another must be therefore the necessary qualities of beauty". (*A Portrait*, 1985:189 & 1993:182). As we shall see in Section 11, Joyce's aesthetic conception changed and he came to see young Stephen (who voices his aesthetic theory) as the portrait of a young Romantic artist..

3. Perceptual Gaps and Aesthetic Function.

Everything we are conscious of, is disposed, simplified, schematized and interpreted over and over...and it may be merely imagined.
Nietzsche, *The Will to Power* 1967: 263

Traditionally, the quality which made a verbal expression literary was supposed to lie in the form of the message, in its formal structure, an assumption resting on Romantic notions about the purposelessness of aesthetic objects. Recent semiotic criticism objects to this conception on the grounds that this notion means that the cognitive and instructive aspects of literature are not part of the artistic form but are instead impurities. The referential aspect of literature is therefore an imperfection. We have seen that for Scholes (1982) 'literary' is a quality that transforms all the major functions of an act of communication. Descriptions of things normally perceived visually tend toward the literary because they seek to 'translate'

what would be a visual contact into a verbal one. The notion that all written documents are 'literature' is based on this process.

In Section 7, we have seen that in a fictional context, we must reverse the process of perception, not generating perceptual data (images, sounds) through our physical senses but through the medium of words. This means that we as semiotic interpreters are free to find meanings to a given text by means of an interpretative code, and by relating this text to other possible texts so that "fiction can be seen as a result from the semiotic generation of an absent context or the distortion of a present one"(Scholes,1982:26)⁹⁷.

Consciousness is related to present conditions of perception, so that whenever we retrieve information from past events, and interpretation is always generated on the basis of an absent context, we can be creating a fiction in which our unconsciousness may also be involved. Thus, any duplicity of context (as is the case of written texts) carries a change in temporality. It is the very mimetic content of narrative texts which forces the reader to make a distinction between contexts when decoding the message; that is, to read his/her own immediate context in the light of the new context presented to him/her, or vice-versa. The space-time frame of reference of the interpreter is different from that of the events narrated. The effect is a double fictional narrative, that offered by the author/sender, and the one created by the receiver/interpreter.

A basic rule in dealing with a work of fiction, however, is that the reader must tacitly accept a fictional agreement, which Coleridge called "the suspension of disbelief". The reader knows the story is imaginary, but he does not conclude that the writer is telling lies. Both, writer and reader, pretend the story to be true. The story, no matter how fantastic, needs to match in some way what happens in the actual world; a certain degree of realism is a basic requirement for all kind of fiction. There are, however, fictional texts that demonstrate their own impossibility; Eco has called them "self-void fictions" (Eco,1989). One example is *Finnegans Wake*, a text which seems to require a superior intelligence or a reader affected by insomnia and who would be able to discover the allusions and semantic connections that have escaped the empirical author, Joyce, who pairs his fingernails behind his work⁹⁸.

⁹⁷ Literariness based on a present context is likely to result from some semiotic violation of that context; this is the case of figures of speech which depend on the context and cannot be determined from the form of the message alone. Duplicity in the message (ironies, ambiguities, paradoxes) function creating a tension between the utterance as communicative and externally referential (a window), on the one hand, and as incommunicative and self-referential (a mirror), on the other.

⁹⁸ The expression is from Joyce's *A Portrait of the Artist...*

Because literary texts offer readers a chance to use a fuller range of their interpretative abilities than do non literary texts, the source of pleasure in literary discourse can be defined as matters of communicative capacity. Besides, there is a consoling function in narrative, as there was in myth, to find a shape, a form, in the turmoil of human experience. However, the knowledge we seek is both unlimited because it assumes the form of a continuous interrogation -a text does not speak, it indicates through signs-, and limited by our own experience of the world. As Bakhtin (1981) has indicated, the dialogue between the interpreter and the work is never complete because the reader is implicated in an interpretative process which is historical, thus making it impossible to reach a desired goal.

Perception of literariness is done on the basis of our past experience and also taking into account characteristics of the time and atmosphere of the writer's world. But a text also evokes empathy as a result of its particular use of words in metaphor and images, by means of scenes and events. Since the author cannot present all the details he makes the reader fill in the gaps, and the reader's imaginary reconstructions increase empathy. Expectation puts the literary work in the sequence of a person's wishes in time, endowing the work with a meaning beyond time (Halász,1987:2-7).

In *The Pleasure of the Text* (1973), Barthes developed an "erotics of reading". The contrast between the "writerly" and the "readerly" encountered in *S/Z* is translated into the two types of sensation experienced by the reader: "plaisir" and "jouissance". The text of pleasure offers the traditional joys of the classic novel, but "jouissance" or ecstasy, is the shock of the unexpected, where language is fissured.

Similarly, Eco (1979, 1989, 1994) has pointed out that this is the reason why fictional worlds are so comfortable for, reading narrative, we escape the anxiety that attacks us when we try to say something true about the world. This is the consoling function of narrative -the reason people tell stories, and have told stories from the beginning of time. And it has always been the paramount function of myth: to find a shape, a form, in the turmoil of human experience. The problem is that the knowledge we seek is both *unlimited* because it assumes the form of a continuous interrogation -as deconstruction has emphasized, a text does not speak, it indicates through signs-, and *limited* by our own experience of the world which has a physical basis .

4. The Experience of Time as We Trope along Narrative.

Las verdades son ilusiones cuya naturaleza ilusoria ha sido olvidada, metáforas que han sido abandonadas, que han perdido su impronta original y que ahora actúan como simple metal, ya no como monedas.

Nietzsche *Sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral* quoted in Schlecta, 3:314 and De Man, 1979:134

Semioticians have indicated that one way to increase the perceptual gaps in a narrative and thus increase the source of pleasure in the interpretation of literary texts is the use of tropes which produce an effect of double-coding. Metaphor and metonymy, for instance, work at the semantic level of discourse, rooted in the naming function of language. Irony depends on the pragmatics of the situation, on its communicative function.

Paul De Man's contribution to this area of research remains seminal. In his "Epistemology of Metaphor", De Man studies the use of symbol and allegory, a distinction which, he claims, holds together Hegel's conception of history (and that of his followers, Benjamin, Lukács, and Adorno).

Hegel's *Aesthetics* shows how the dialectical process of cognition is based on a) *Verstand* or understanding, for Hegel a lower form of cognition in which the finite determinations of the phenomenal world are separated into distinct categories by a process akin to common sense, b) *Aufgehoben* or dialectical moment in which such finite determinations are contrasted to their opposites, and c) *Vernunft* or positive reason, a speculative moment in which the idea, the affirmative that is contained in the dissolution and transition of such finite categories, emerges. This idea is the Hegelian principle of organic unity, the absolute. A principle which, as critics have pointed out, owes much to Aristotle's theory of tragedy, according to which the beauty of an artwork or natural object corresponds to the degree of its organization or integration.

The two forms of cognition, *Verstand* and *Vernunft*, correspond roughly to Goethe's distinction between allegory and symbol as forms of representation. Symbol and allegory were, before Goethe, used interchangeably. Both modes of representation negotiate between sensuous appearance (*Schein*) and meaningful image (*Bild*), the content of which depends upon the nature of their mediation. While allegory (*allos + agorein* = the other that speaks/speaking of the other) (De Man, 1979:270) transforms appearance into a completely grasped concept/image, the symbol is more than mere phenomenological experience and looks towards a more global and intuitive apprehension: the idea, the general behind the world of appearances. The Romantic imagination rejected allegory because "instead of presenting

things according to their reality, only presented them as image or parable" (Hegel's *Aesthetics* 488 quoted in De Man, 1979:148). Kant considered the symbol a kind of *hypotyposis* ("out of type"), a rhetorical mode involving presentation to the senses of something which is out of their reach because it consists of elements too abstract for sensory representation (De Man, "Epistemology of Metaphor":24).

In his "Rhetoric of Temporality" De Man explains that the text as allegory of metaphor and the text as allegory of metonymy cannot co-exist. Thus, he defies the Structuralist conception that the paradigmatic axe of metaphor projects onto the syntagmatic one of metonymy to produce a static textual model. For De Man this "blind moment" or *aporia* (from the Greek, meaning "absence of passage") would cancel the critical reading which is based on the opposition between figure or trope (a mask) and its denomination⁹⁹.

For deconstructive criticism, it is precisely around such moments of doubt or apparently unsolvable problems that reading orients itself. For De Man, Derrida, Hillis Miller and other occupants of what Frank Lentricchia (1980) has called "the critical house of ill-fame" and Bloom (1994) "the school of resentment" (the Yale School of criticism), it is these textual gaps or "stumbling blocks" of the structure, to which we must pay attention. Julia Kristeva's work also uses Plato's *chora*, the unnameable, unstable receptacle existing prior to the nameable form of the One. For Kristeva, *chora* specifies the presignifying traces which underlie and at times break through the order of signification, the bodily space of mother and child, resisting representation and experienced as a desire which threatens to destabilize identity.

Walter Benjamin's "Thesis on the History of Philosophy" anticipates this postmodern concern in his attempt to rescue a certain conception of the now-time or "*Jetztzeit*", which has been obliterated by thinking of history in terms of a progressive linear continuum. For Benjamin, the task of the historian or the critic is to see the historical moment not "as it really was" (the project of historicism) but "blasted out of the continuum of history", in its full potential

⁹⁹ These major poetic figures, studied by Jakobson, had been linked by Lacan to the way the unconscious works. Lacan found metaphor close to Freud's notion of condensation, and metonymy to that of displacement. For Lacan, the unconscious speaks in these figures to avoid the censorship of consciousness. Irony is another way of avoiding censorship, like the Freudian '*verneinung*' or negation. David Lodge has defined "the formal character of postmodernist writing by examining its efforts to deploy both metaphoric and metonymic devices in radically new ways, and to defy ...the obligation to choose between these two principles of connecting one topic with another" (Lodge, 1977:228). He has identified "contradiction", "permutation", "discontinuity", "randomness", "excess" and "short-circuit" as characteristic postmodern modes, "a rule-breaking kind of art" (Ibid. 245). But, as he adds, "*unless people are still trying to keep the rules there is no point in breaking them and no interest in seeing them broken*". (Ibid. Quoted in Brooke-Rose, 1981:363, emphasis mine) The borderline between Modernism and postmodernism is still being defined. I, as Brooke-Rose (1981), prefer to speak of no boundary conditions, and address the matter from a dialogical point of view. Refer to the last section.

as a moment of crisis or danger. The parallel with Woolf's "moments of being", and Joyce's "epiphanies" is once more evident.

Returning to the rhetoric of discourse, for De Man, the boundary separating all tropes is thin, and rhetoricity characterizes all language (including philosophical and scientific discourse). Synecdoche, for instance, a type of metonymy which substitutes the part of its totality, can be interpreted as a metaphor which can transform temporal contiguity into everlasting duration (De Man, 1979:79). This example shows how easily a mimetic conception of art can be transformed into a genetic conception, a Platonic model into a Hegelian one. Instead of being mere copies of a transcendental order, explains De Man, nature and humanity can become part of a genetic movement ordered in a prospective temporality, a chain of being oriented toward a teleological end (Ibid. 101).

It is precisely this systematization which the Romantics saw as an artificial, mechanical and utilitarian product of the Enlightenment, rejecting *Verstand* (understanding) and allegory as the "counterfeit product of the mechanical understanding" (Coleridge 1971:468). "The symbol is characterized by the translucence of the special in the individual, or of the general in the special, or of the universal in the general; above all by the translucence of the eternal through and in the temporal" (Coleridge, *The Statesman's Manual*, cited in De Man, 1979:212). For the Romantic mind it had to be more than a mere repetition, it had to be the end result because "the effect is the same as the cause only because the cause is an end in itself" (Hegel, 1977:Introduction). The symbolic relation between image and substance is one of simultaneity and of spatial character. In the symbol, time is a mere contingency, whereas in allegory time is a constitutive category.

De Man's deconstruction, like Derrida's, seeks to disarticulate the linearity of the temporal process, through the creation of radical discontinuities. The process becomes part of itself, an event placed in a diachronic movement of no generative origin. A circular self-reflexive non-structure where signified and signifier never meet. The definite proof that the Hegelian conception of genesis contradicts itself is for De Man the impossibility of writing a history of Romanticism (Ibid.103). Both De Man's and Derrida's work have consisted mainly in the dissemination of texts in order to expose their ambiguities and the falsity of a genetic conception, thus making impossible any "consilience" between biology and art, as Wilson (1999) desires, and tending toward the dehumanitation of art (Hayles, 1990:270).

Because of its dynamic structure, Paul de Man proposed that "allegory always corresponds to the unveiling of an authentically temporal decay" which "takes place in a subject that has sought refuge against the impact of time" (Paul de Man, "Rhetoric and

Temporality":190). This temporal nature of allegory is also foreground in Walter Benjamin's doctoral thesis, *The Origin of German Tragic Drama* (1928); "whereas in the symbol destruction is idealized and the transfigured (*Verklärung*) face of nature is revealed in the light of redemption, in allegory the observer is confronted with the *facies hippocratica* (death mask) of history as a petrified, primordial landscape" (Walter Benjamin,1928:166) This transformation (*Verklärung*) suggests that the object "takes on a certain radiance", it "glows, it beams, like a face transfigured by bliss...(or) a religious apotheosis" (Ibid). Benjamin's *Verklärung* works in a similar way to Joyce's epiphany and like it, it "may also mean an idealization of something in the negative sense of distortion or even falsification" (McCole,1993:36).

After the decay of the symbol and the death of transcendence, what remains, explains Benjamin, is the allegorical mode of representation as the petrified, primordial landscape of history as ruin, as paralysis, as a nightmare from which to escape. The obsession with death found in both the Baroque and modern era stems from their mourning of a common loss of the transcendent. A loss which questions the very significance and foundation of Being. A loss which allows no escape and in which the dead remain enclosed in the world of immanence, returning as corpses or ghosts (Weber,1983:494). The search for transcendence becomes a work of mourning, an eternal return to the site of original loss which characterizes Modernism. This type of narration is not historical for it does not reveal a teleological meaning, but allegorical, that is repetitive of a potential confusion between figural and the referential statement., which violates the Aristotelian principle of identity or non contradiction, a principle which has gained its power of conviction, according to De Man, from the metaphoric substitution of sensation and knowledge.

The argument begins with the distinction between interior and exterior based on a spatial model. Sensorial impressions are therefore considered subjective because the exterior world event is considered the cause which determines the internal sensation. Conceptualization is a verbal process based on the substitution of a semiotic mode of reference for a substantial model of reference. Signification for possession, what Derrida has called "logocentrism" or metaphysics of presence¹⁰⁰.

For De Man, as for Derrida, metaphor mediates meaning between appearance and reality, revealing the illusory nature of all reality. Metaphor is not merely a trope, a marginal

¹⁰⁰ Derrida takes Heidegger's *Being and Time* as point of departure (see "Ousia and Grammê: Note on a note from Being and Time" in *Margins of Philosophy*, 1982:33-67). This position is contrary to the one held by the new cognitive theories of metaphor which, as we have seen, are based on perceptual experience, but which blur the distinction between subjective and objective.

form of language. It is the linguistic paradigm par excellence. There is no natural language. Language is in itself the result of purely rhetoric artifice. Its purpose is to communicate an opinion (*doxa*, that is language as action, usurpation and seduction, performative or connative) and not the truth (*episteme*, that is language as constative, informative and verifiable) (De Man,1979:129). Literary language becomes thus the political battle between contradictory languages (incommensurability) which makes the interpretative process endless; a struggle between narration as representation and narration as mere temporality, cognitive or modal propositions (*mimesis/diegesis*) which correspond to the transition from self-knowledge to teleological knowledge.

Traditional hermeneutics based on a symbolic conception tries, according to De Man, to close this allegory canceling time and the temporality of interpretation, reducing allegory to a mere synecdoche representation of totality. This hermeneutics is blind to the allegorical conscience of the literary text (De Man,1971:XXV). Hermeneutic understanding is forever lagging behind. To understand something is *always already*, in Derrida's words, to realize something that was already known, but it is also to face the mystery of that uncanny occult knowledge. Understanding is only complete when it becomes conscious of its own temporal situation, and acknowledges that the horizon in which the gap will be bridged is time itself. The so-called Modernist narrative of Woolf and Joyce becomes an example of this process (in Sections 10 & 11 we shall explore their reasons) as irony turns against discourse itself. This allegorical dimension marks the beginning of a poetic mental state which originates in the existential project, which De Man denominates "insight" (De Man,1971). For De Man language is a dialectic between subject and object in which the self tries to hide in a defensive move from the negative self-knowledge of his own temporality (De Man,1979:230).

5. The Ironic Asymmetry of Narrative.

Solo el artista capaz de concebir el mundo entero como apariencia es capaz de consolidarlo sin deseo: esto genera un sentimiento de liberación y de levedad que caracteriza al hombre exento de las construcciones de la verdad referencial. La lectura no coincide con el texto, sino que abre el círculo de la repetición al horizonte de las diferencias.
Paul De Man,1996:170

Irony, for De Man, is the trope of tropes (De Man,1996:233), "absolute negativity" (Kierkegaard, cited in De Man,1996:235). It ruins the allegorical system of tropes, its dialectic and its reflexivity (De Man,1996:257). Both Benjamin and De Man see irony as destroying form, representing the paradoxical attempt to construct by means of deconstruction, revealing through the ruin of the work the absolute towards which it progresses.

Like allegory and metaphor, irony is a trope which plays on the gap between signifier and signified, between sign and representation, and embraces the dual temporality (sender-receiver) arising from this gap. Irony increases the distance separating experience and understanding, or between experience and desire. It unites, writes De Man, ideal and real within the complex paradox of form, a form which is not homogeneous nor organic, nor founded on the imitation of a natural object. For De Man, as for Derrida, irony is an artificial construct that, unlike organic historical time, which operates in a continuous, growing, affirmative genesis, plays on the negative, fragmented and discontinuous declaration of error and fraudulent deceit.

Irony can be reduced to a dialectic of the self as a self-reflexive structure. It represents the distance within the self, its duplicity. Because a synthetic judgement always presupposes an analytic one, to say that A equals B presupposes a difference (A is not B, analytic judgements are always negative). But to say that A differs from B presupposes a similarity. As a conclusion, any act of judgement involves a circularity.

According to De Man and Derrida, ironic language ignores the synchronic aspects of visual perception, of painting and mimesis which create a false illusion of presence and stable meaning, and favors diachronic structures such as music, rhythm or allegory, the succession of discontinuous moments, thus creating the modern fiction of a repetitive (recursive symmetries as in chaos theory) temporality. Modern modes annihilate all past and forget the desire that produced them in the hope of reaching the moving now of the present. Thus they become a repetitive cliché, a blindness that captures the authentic spirit of Modernity (De Man, 1979:164).

Modernity becomes a struggle to destroy the past (genetic conception), which inevitably contains the seeds of its own destruction. The parricide of Modernity is a paradox which negates all history, an *aporia* in which Modernity automatically originates, and immediately consumes itself, becoming part of this regressive movement. For De Man, this is the reason why literature has always been essentially modern (Ibid. 170).

The use of a self-conscious narrator, an authorial presence which breaks the illusion of fiction with its intrusion, appears to produce a mimetic and realist effect but, in fact it confirms, according to De Man, the author's refusal to be caught in his own irony. He/she, however, discovers that there is no way to return from a fictional self to a real self (Ibid. 242). The empty temporality revealed is similar to the one uncovered by allegory, a regression back to the past of an imaginary time, a tendency to become mere narration. The interplay between both ways of temporality has constituted what has been denominated as literary history (Ibid. 250).

A figural language is a language almost entirely resistant to the kind of commentary that banishes the 'shadows of other worlds' and sustains the distinction between form and content. Great literature doesn't mirror 'the world' because the novel doesn't exist univocally any more than "the" world does; instead, great literature produces an experience in which "normal" functions are displaced by a sudden slant of the "rational plane of life" that reveals the "other side" of the "normal" system and opens up the possibility of perpetual substitution. (Ermarth, 1992:187)

6. Temporal Duration as Experience, Memory and Anticipation.

Es memoria, pero no memoria personal exterior a lo que retiene, distinta de un pasado cuya conservación aseguraría; es una memoria inmanente al cambio, memoria que prolonga lo anterior en lo posterior, y que impide que sean instantes puros, que aparecen y desaparecen en un presente que renace sin cesar.

Bergson, H. *Durée et simultanéité* (1907:4-5). Trans. *Duración y simultaneidad*, in Altaya 1994:47-8

The so-called New Critics have shown how time, or rather temporality, can be seen as a result of context violation, that is, originated in the figures of speech used in a narrative text, of which allegory and irony are two examples. It has been claimed that these changes in temporality or perceptual gaps can act as a source of poetic pleasure, as we try to decode a text.

We explained that there is a fundamental asymmetry in perception –we can see things as spatially distant from us, but only as simultaneous with our seeing them, even when in fact they are significantly prior to our seeing them- It presents things and events as spatially, but not as temporally, distinguished. For this reason, our sense of temporal duration, unlike our sense of spatial extension, is not given in experience, but by the combination of experience, memory and anticipation which could be described as a fiction.

The problem now lies in deciding whether memory is a trace of an event in the 'real' past, that is objective, or memory is a kind of narrative, giving rise to a subjective time¹⁰¹. In the first part of this section we have seen how the modern theory of metaphor attempts a synthesis of both objective and subjective accounts. The basis for this synthesis is our conceptual system which emerges from our experience in a certain physical and cultural environment, so that categorization and the value of *truth* may vary from individual to individual and from culture to culture.

Besides, as we have seen, time and memory *do* have a physical grounding¹⁰². As memory grows fainter, however, the events remembered seem lose their reality; this passage

¹⁰¹ Derrida discusses the problem in "Freud and the Scene of Writing" in *Writing and Difference*, 1981:200-1.

¹⁰² Literature explores the world and the language in which is formulated. Deconstruction has shown how context violation is an important element in shaping temporality, but we think that it must be recognized as emerging from a physical experience as claimed by various disciplines such as cognitive linguistics (Lakoff & Johnson, 1980),

of events from real experience into past is not itself fiction but it becomes so when we reconstruct these events. Memories of actual experience, that is past experience, will always be different from any ideas we may acquire about things we have never experienced through our own perceptions.

Much of the action in Modernist writing becomes a passive seeing, hearing, touching, thinking, imagining. In order to make the reader visualize, the psychological identity of the narrator is reduced to a very basic state of consciousness through which the world is perceived and remembered. The I becomes fragmented, a mere succession of states of consciousness. The narrator (whose identity becomes blurred as it oscillates among characters' monologues and streams of consciousness) contemplates, meditates and dreams reality. Eventually the nature of conscious dreams and of unconscious memories becomes identical. Things and objects, retaining something of the past, become fetishes and acquire a special meaning: the stone in Bloom's pocket and Stephen's ashplant in Joyce's *Ulysses*, the house in Woolf's *To the Lighthouse*, the cake in Proust's *A la Recherche...* As we shall see, the question of memory in Joyce's narrative, is mainly approached from his experience of synesthesia, where sounds are related to mnemonic images.

Memory is used to create temporal discontinuities, periods of negative and dead time. In many Modernist narratives, the unidirectional flux of temporal duration is displaced by a complex juxtaposition of reversible moments which reveal the discontinuous and polyrhythmic nature of temporality (the experience of time). In Virginia Woolf's works, as in Proust's *A la Recherche...*, the novelist looks towards the past in the hope of finding a firm and natural attachment between herself and the world. Thus the act of memory which brings back the past is really linked to the present moment and oriented towards the future, constituting a temporal continuity, a deliberate act which establishes a relationship of continuity and access to that which is atemporal or transcendent (Joyce's narrative, for example, can be easily deconstructed, although Joyce's aim, as we hope to show, is to achieve immortality as author). This temporal transgression is emphasized by the frequent use of timeless present as we have indicated before, so that narrative events are not only concurrent in an everlastingly undifferentiated present, but they are,

philosophy of language (Currie,1999), psychology (Friedman,1990) and psychoanalysis (Caparrós,1994). See Sections 1,2 and 7. The existence of a philosophy of time based on subjective experience is no longer tenable under Modern scientific evidence. "There is no time of physical processes distinct from the time of experiential processes, for the time of the experience has proved correlated to brain activity, that is, a physical process. So that the experience of the 'elasticity' of time, that is time seeming longer or shorter, actually occurs."(Currie,1999:51).

in the case of open works, such as *The Waves*, *Ulysses* or *Finnegans Wake*, also omnipresent in a spatially unlimited place.

By means of style, structure, and the constant shifting of tone and identity in the narrative voices, Woolf and Joyce create a fluid and ever changing world. Sentences fall apart, narrative becomes fragmented and confused, characters show instability of their perception of events. The stream-of-consciousness technique crosses backwards and forwards, dropping clues and references that are picked up later in the novel, a shifting mode between reality and illusion, between consciousness and dream, between autobiographical fact and novelistic fiction, between the mnemonic and the invented image. This transition between dream and reality is suggested in the strange quality of the imagery, the constant shifting between animate and inanimate and the personification of mechanical objects (I am thinking about the description of the empty house in *To the Lighthouse* and about the Circe episode in *Ulysses*).

While Woolf's aim is to dissolve the boundaries between sentences, to string them into one long musical phrase blurring and effacing discordance only to reintegrate them in a larger unit, Joyce does exactly the opposite. He carefully places discordant words at strategic spots, gathers them together by juxtaposition to convey a fragmented meaning. In Woolf's novels everything constantly comes back to a unifying subject which supplies linkages and connections in the form of association of ideas. The profusion of voices and ironic distance in Joyce's narratives, particularly in *Ulysses* and *Finnegans Wake*, make us witness the disappearance of the psychological subject, Bloom, lost, like Odysseus, in the labyrinth of the text, in the recurrent *ricorso* of HCE's falls and Wakean resurrections.

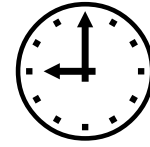
Works Cited.

- Auerbach, Erich (1953) *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Trans. Williard R. Trask. Princeton, New York: Princeton University Press.
- Ayer, A. (1971) *Russell and Moore. The Analytical Heritage*.
- Bakhtin, Mikhail (1967) "From the Prehistory of Novelistic Discourse" in *The Dialogic Imagination* (1981), reproduced in David Lodge (ed.) *Modern Criticism and Theory*. London. Longman 1988, pp. 125-156.
- (1981) *The Dialogic Imagination*. Trans. M. Holquist y C. Emerson. Austin: University of Texas Press, 1987 (1st ed. Repr.)
- (1986) *Speech Genres and Other Late Essays*. Trans. by Vern W. McGee. Austin Texas: University of Texas Press.
- (1993) *Toward a Philosophy of the Act*. Trans. & notes by Vadim Lianpov, edited by M. Holquist. Austin Texas: University of Texas Press.
- Barthes, Roland (1970) *S/Z: An Essay*. Trans. Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1974 México: Siglo Veintiuno, 1987
- (1970) *Mythologies*. Paris : Éditions du Seuil, D.L.
- (1977) "The Death of the Author." In *Image, Music, Text*, 142-48. Trans. Stephen Heath. Glasgow: Fontana/Collins.
- (1990) *The pleasure of the text*. trans. Richard Miller Oxford : Basil Blackwell, 1990
- (1999) *El grado cero de la escritura: seguido de Nuevos ensayos críticos*; traducción de Nicolás Rosa Mexico: Siglo XXI.
- (1986) *The Rustle of Language*. Trans. Richard Howard. New York: Hill & Wang. *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura* Barcelona: Paidós, 1987.
- Benjamin, Walter (1940) *Gesammelte Schriften*, vol II, 1. *Tesis de Filosofía de la Historia*. Trad. Luis Martínez de Velasco. Introd. Ana Luca. 1977(1), 1980(2) Barcelona: Paidós Iberica. Altaya 1994.
- (1963) *Ursprung des deutschen Trauerpiels*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972. *El origen del drama barroco alemán*. trad. de J. Muñoz Millanes. Altea, Taurus, Alfaguara, S.S. 1990.
- (1969) *Illuminations*. Ed. Hannah Arendt. Trans. Harry Zohn. New York: Schocken.
- (1977) *The Origin of German Tragic Drama*. Verso.
- Benjamin, Andrew & Osborne, Peter (1994) *Walter Benjamin's Philosophy: Destruction and Experience*. London. Routledge.
- Bernardez, Enrique (1995) *Teoría y epistemología del texto*. Madrid: Cátedra.
- Bradbury, Malcom & James McFarlane (eds.) (1976) *Modernism: A Guide to European Literature, 1890-1930*. London: Penguin.
- Brook-Rose, Christine (1981) *A Rhetoric of the Unreal*. Cambridge University Press.
- Butterfield, Jeremy (eds.) (1999) *The Arguments of Time*. British Academy. Oxford U. Press.
- Coleridge, Samuel Taylor (1979). "On Poesy and Art," *Biographia Literaria*, vol II, ed. J. Shawcross, Oxford. *Biographia Literaria*, ed. James Engell and W. Jackson Bate. Princeton, N.J. Princeton Univ. Press, 1983
- (1936) *Miscellaneous Criticism*. ed. T.M. Raysor, London.
- Collier, P & Davies, J. (1990) *Modernism and the European Unconscious*. Cambridge: Polity Press.
- Derrida, Jacques (1976) *L'écriture et la différence*. Trans. Alan Bass. *Writing and Difference*. London & Henley: Routledge & Kegan Paul. University of Chicago Press, 1981.
- "Genesis and Structure" in *Writing and Difference....*
- "Freud and the Scene of Writing" in *Writing and Difference....*
- (1992) *Acts of Literature*. Derek Attridge (ed.) New York & London: Routledge.

- "An Interview with Jacques Derrida" in *Acts of Literature*...
- De Man, Paul (1971) *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. (1971) Oxford University Press. *Visión y Ceguera: Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*. Editorial de la Universidad de Puerto Rico. Intro. H. Rodríguez-Vecchini y J. Lezra. 1991
- (1979) *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven: Yale University Press. *Alegorías de la Lectura*. Trad. Enrique Lynch. Palabra Crítica. De. Lumen 1990.
- "Rhetoric and Temporality" in *Allegories of Reading*. Yale University Press.
- "Epistemology of Metaphor" in "Special Issue on Metaphor", *Critical Inquiry* 5:1 (fall 1978) pp.13-20 and in *On Metaphor*, ed. Sheldon Sacks, Chicago: University of Chicago Press, 1979. p.24.
- (1996) *Aesthetic Ideology*. Minneapolis: University of Minnesota. *La Ideología estética*. Intro. Andrzej Warminski. Trad. Manuel Asensi y Mabel Richart. Madrid: Cátedra. 1998.
- Dilthey, Wilhelm (1883) *Die Typen der Weltanschauung und ihre Ausbildung in den metaphysischen Systemen und zur Weltanschauungslehre*. Trad. Introd. Julian Marías. *Teoría de las concepciones del mundo*. Alianza 1988. Altaya 1994.
- Eco, Umberto (1979) *The Role of the Reader*. Bloomington: Indiana University Press.
- (1989) *The Open Work*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- (1994) *Six Walks in the Fictional Woods*. Cambridge, Mass Harvard U. Press.
- Freud, Sigmund *An Outline of Psycho-Analysis*. New York 1968. London 1969. Standard Ed. 23 p.141. *Textos fundamentales del psicoanálisis*. Madrid: Alianza, 1981, pp.627-9.
- Freedman, Ralph (1980) *Virginia Woolf: Revaluation & Continuity*. University of California Press.
- (1963) *The Lyrical Novel: Studies in Hermann Hesse, André Gide and Virginia Woolf*. Princeton: Princeton University Press.
- Friedman, Maurice (1964) *The Worlds of Existentialism*. N.Y.: Random House.
- (1967) *To Deny Our Nothingness*. N.Y.: Delacorte.
- (1972) *Touchstones of Reality*. N.Y.: Dutton.
- (1974) *The Hidden Human Image*. N.Y.: Delta.
- Fry, Roger (1920) *Vision and Design*. London: Chatto & Windus.
- Gardner, Howard (1993) *Creating Minds: An Anatomy of Creativity Seen Through the Lives of Freud, Einstein, Picasso, Stravinsky, Eliot, Graham and Gandhi*. New York: Basic Books.
- Greenblatt, Stephen J. (ed.) (1981) *Allegory and Representation, Selected Papers from the English Institute, 1979-1980*. Baltimore: John Hopkins Univ. Press, pp. 1-25
- Halász, László (ed.) (1987) *Literary Discourse. Aspects of Cognitive and Social Psychological Approaches. Research in Text Theory, vol 11*. Berlin & New York: Walter de Gruyter.
- Hawkes, Terence (1977) *Structuralism and Semiotics*, Berkeley: UCLA Press.
- Hegel, G.W.F. (1977) *Phenomenology of Spirit*, trans. A.V. Miller, Oxford: Oxford U. Press.
- Vorlesungen über die philosophie der Geschichte*. Trans. José Gaos. Madrid: Alianza Editorial, 1980-89. Barcelona: Altaya, 1994.
- (1954) "Lectures on Aesthetics", *The Philosophy of Hegel*, ed. by Carl J. Friedrich. New York: Random House, The Modern Library Series.
- Herder, Johan Gottfried von, *Ideas para una filosofía de la historia de la humanidad*. Trad. J. Rovira Armengol. Buenos Aires: Losade, 1958.
- Horwich, Paul (1987) *Asymmetries in time: Problems in the Philosophy of Science*. Massachusetts Institute of Technology.
- Hume, David. *Enquiry concerning the human Understanding*. Trans. Jaime de Salas Ortueta. Madrid: Alianza Editorial, 1980-92. Barcelona: Altaya, 1994
- Husserl, Edmund (1962) *Ideas: General Introduction to Pure Phenomenology*. N.Y. Collier.

- Hynes, Samuel (1961) "The Epistemology of *The Good Soldier*" in *Sewanee Review* 69.2 (Spring 1961): 225-35. Reprinted in the Norton Critical Edition of *The Good Soldier*, New York & London, 1998.
- Ingpen, Roger & W.E. Peck (eds.) (1926-30) *The Complete Works of Percy Bysshe Shelley*. London: Ernest Benn, VII. p. 137.
- Kant, Immanuel (1797) *Metaphysik der Sitten* Trans. Adela Cortina Orts. Editorial Tecnos, 1989. Barcelona: Altaya, 1993
- Kierkegaard, Sören (1968) *The Concept of Irony*, trans. Lee M. Capel, Bloomington, Indiana University Press.
- Kristeva, Julia (1989) *Language, the Unknown*. Trans. Anne M. Menke. London: Harvester Wheatsheaf. *El lenguaje, ese desconocido*. Trad. M. Antoranz. Madrid: Fundamentos, 1987.
- Lakoff, George & Johnson Mark (1980) *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lawrence, D. H *The Symbolic Meaning*. London: Centaur Press, 1962.
- Lentricchia, Frank (1980) *After the New Criticism*. London: The Athlone Press.
- Lévi-Strauss, Claude (1958) *Anthropologie structurale*. París: Libraire Plon, 1958, 1974. Trans. Eliseo Verón. Ediciones Paidós. Barcelona: Altaya, 1994.
- Levenson, Michael (1991) *Modernism and the Fate of Individuality: Character and Novelistic Form from Conrad to Woolf*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lukacs, Georg (1916) *The Theory of the Novel: A historico-philosophical essay on the epic forms of great literature*. Trans. Anna Bostock. Cambridge: MIT Press, 1971.
- McCole, John (1993) *Walter Benjamin and the Antinomies of Tradition*. Ithaca. Cornell University Press. p.36.
- Mitchell, W.J. (ed.) (1981) *On Narrative*. Chicago University Press.
- Moore, Madeline (1980) "Nature and Community: A Study of Cyclical Reality in the Waves" in Freedman (ed.) *Virginia Woolf: Revaluation and Continuity*. California University Press.
- Mullan, John (1981) *Kierkegaard's Philosophy*. N.Y.: New Amer. Lib.
- Murdoch, Iris (1992) *Metaphysics as a Guide to Morals*. New York: Penguin.
- Needleman, Jacob (1982) *The Heart of Philosophy*. New York: Alfred A. Knopf.
- Nietzsche, F. *The Will to Power*, trans. by Walter Kaoufmann & R.J. Hollingdale. New York: Random House, 1967. *Entorno a la voluntad de poder*. Barcelona: Península, 1973.
- (1872) *The Birth of Tragedy*. Trans. W. Kauffman & R.J. Hollingdale. New York: Random House, 1967. *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*; introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual Madrid : Alianza Editorial, 2000
- (1873-76) *Untimely Meditations*. Trans. R.J. Hollingdale. Introd. J.P. Stern. Cambridge: C.U.P. 1983.
- (1874) "On the uses and disadvantages of history for life" in *Untimely Meditations*. Trans. R.J. Hollingdale. Introd. J.P. Stern. Cambridge: C.U.P. 1983, pp. 57-124. "Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida". Trad. Germán Cano. Madrid: Biblioteca Nueva D.L. 1999.
- (1883-84) *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*. Trans. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial 1972-92. Barcelona: Altaya, 1993.
- (1887 & 1908) *On the Genealogy of Morals & Ecce Homo*. Trans. W. Kauffman & R.J. Hollingdale. New York: Random House, 1967. . *La genealogía de la moral*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1993. *Ecce Homo: cómo se llega a ser lo que se es*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1987.
- Proust, Marcel (1913) *Un amor de Swam*. Trad. Introd. Carlos Pujol. Barcelona: Planeta, 1992.
- Russell, Bertrand (1903) *Principia Matemática*. Buenos Aires: Espasa, 1948.
- (1919) *Mysticism and Logic*. London: Longmans Green
- (1946) *A History of Western Philosophy*. London: Counterpoint, 1979.

- (1966) *Philosophical Essays*. London: George Allen & Unwin Ltd.
- Scholes, Robert (1982) *Semiotics & Interpretation*. New Haven. Yale University Press.
- Schopenhauer, Arthur (1819) *The World as Will and Representation* in *Obras Completas*. Trad. Eduardo Ovejero. Madrid: Aguilar, 1966.
- (1836) *Über die Wille in der Natur*. Trad. Miguel de Unamuno. *Sobre la voluntad en la naturaleza*. Madrid: Alianza, 1970...1987. Altaya, 1994.
- Schorer, Mark (1948) "The Good Novelist in *The Good Soldier*" in *Princeton University Library Chronicle*, 9. Reproduced in the Norton Critical Edition of *The Good Soldier*, New York & London, 1998.
- Wallace, William (1975). *Hegel's Logic*. Oxford: Oxford University Press. pp. 79-82
- Watt, Ian (1959) *The Rise of the Novel*. Berkeley and Los Angeles: U. of California Press.
- Weber, Samuel (1991). "Genealogy of Modernity: History, Myth and Allegory in Benjamin's *Origin of the German Mourning Play*. MLN, no 106, 1991.p. 494.
- Webb, Timothy(1983)"Planetary Music" in *Joyce and the Romantic Example*. Routledge & Kegan Paul.
- Wittgenstein, Ludwic (1922) *Tractatus Logico-Philosophicus*. Trans. Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera. London: Routledge & Kegan Paul. Madrid: Alianza 1973(1), 1993(12). Barcelona: Altaya 1994.
- (1953) *Philosophical Investigations*. New York: Mac Millan



Travelling through Narrative Time.

The unfortunate image of a 'road' to which the human mind has become accustomed (life as a kind of journey) is a stupid illusion; we are not going anywhere, we are sitting at home. The other world surrounds us always and is not at the end of some pilgrimage.
Vladimir Nabokov, 1937-8:322.

1. The "Time is a Journey" Metaphor in Narrative.
2. The Journey in Fiction written in the English Language.
3. The Role of Time with the Rise of the Novel.
4. The Romantic Journey of Quest.
5. The Return Journey.
6. Modern Quests. The Labyrinth.

The concept of time has been present both in the structure and as theme in literature -and art in general- since its origins. The reason is, as we have pointed out, that time is one of our most basic concepts used to configure and order our representations (narratives) of the world. It is not at all surprising then, that the modern theme of the loss of meaning with a subsequent search for an alternative certainty goes hand in hand with a new conception of time.

Narratives have functioned, as legends have, as collective myths that confirm various primary 'truths' about 'the way things are'. A primary formulating maneuver of these narratives is the convention of historical time, neutral and homogeneous, a commanding metanarrative, perhaps *the* metanarrative in Western discourse (Ermarth, 1992:20). Since the 20th-century, however, more and more narratives are presenting a different picture of historical time.

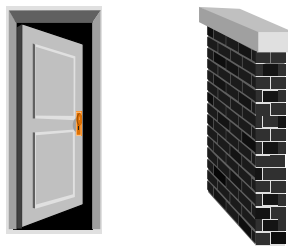
A narrative reveals the passage from a instantaneous temporality to a sequence of independent events constituting the story, that is a structural temporality and a gradual cohesion that links the different parts.

One way of rendering the impression of space is to use the metaphor of the journey. Following Genette's analysis $NT = ST$ in the traditional novel. The impression of time passing would then be located in the mimetic content (the showing not the telling) of the narrative. Another way is to expand both the discourse time and the reading time in relation to the story time $NT > ST$; a rhetorical figure known as *hypotyposis*, which expands the telling (*diegesis*). As we have noted before, this procedure has become increasingly popular in the modern period.

In this section, we are going to articulate two possible readings to the question of time that can be found in narrative fiction. It should become evident that both are representations of two different ways of experiencing time.

In the first reading we humans are special and part of a meaningful divine plan which is unknown to us in detail but hinted at in various ways and delivered to us in outline by a special text or sacred narrative of the world. This reading seeks a universal and enduring Truth, and a hierarchy of values which help to define our goal in life, and prepare our way (represented as a journey) for the afterlife.

In the second reading we are the result of time and chance. This reading maintains that the individual is always becoming as the result of his subjective will and passion, his choices, her risks, his reactions, her experiences of the world. In this reading, life is a continuum of fragments, and death is not a door but a wall, the inescapable and shared destiny of all persons.



1. The "Time is a Journey" Metaphor in Narrative.

La diosa de la Verdad que guía a Parménides en su poema, (Reinhardt, *Parménides und die Geschichte der griechischen Philosophie* (1916)) le coloca ante dos caminos, el de descubrir y el de ocultar; ello no significa otra cosa sino que el 'ser ahí' es en cada caso ya en la verdad y la falsedad. El camino del descubrir sólo se gana en el discernir ambos y decidirse por uno.
Martin Heidegger, *Ser y Tiempo*, 243.

The journey is a pervasive thematic concern and a recurrent structural device for fiction because it is obvious, simple and flexible. The traveler's tale is a "persistent oral form in all cultures" (Scholes & Kellogg, 1966:73-77). It is "the one formula that is never exhausted" (Frye, 1957:57).

As we have seen in Section 3, the journey appears in virtually all theologies. The biblical myth of Adam and Eve's expulsion from paradise is a journey narrative, where a theological idea, man's fall from God's grace, appears in terms of spatial movement. Spiritual connotations of place and movement appear variously throughout the Bible contributing to form the history of humanity on a nomad basis. The Jewish and later Christian conception of historical-theological

time is not only the very foundation of most Western narratives, but of Western metaphysics, as Heidegger, Derrida, Kristeva, among others, have pointed out. These patterns of journey narratives, however, can also be found in other ancient cultures. In the Classical Tradition, Homer's *Odyssey* also demonstrates the usefulness of journey motifs conveying non-spatial experiences.

The hero's descent into the underworld has become a regular feature of "night journey narratives", symbolizing the hero's spiritual experience (just like Dante's *Divine Comedy*, Conrad's *Heart of Darkness*, O'Neill's *Long Day's Journey into Night*, etc.). The journey can be used as a metaphor for the passage of time or for penetration into different levels of consciousness. It symbolizes mankind's efforts toward intellectual and moral goals, and even the search for meaning itself. Yet, in some journey narratives, it is the journey itself, the endless process of travelling, that matters not some end goal. For some authors, such as Walt Whitman, the journey means ongoing life, possibility.

The association of the West (sunset) with death is a major source of directional ambiguity. In American literature, the journey West may symbolize quest and progress, whereas Joyce's *Portrait of the Artist* ends with Stephen's intention of travelling eastward towards Europe. In other cultures the corresponding West/East values of the European and American traditions may be oriented to the North and South instead, as it is the case in some Semitic cultures. Walter Scott's narratives, *Waverly*, *The Heart of Middlothian*, etc., also have a North-South orientation, as the hero or heroine travels from or towards Scotland in search of his/her identity.

We have seen that the concept of time is readily translated into spatial metaphors (see Section 1). We explained that in the subject/object relation we hold with the world, we assume instinctively ourselves as fixed points. In this way we can experience time as flowing away from us. This perceived experience is much the same whether the knower is moving in spatial terms or fixed in temporal/perceptual terms.

We saw, however, that there is another fork to this "time as journey" metaphor, in which we perceive ourselves as changing phenomena. In this model time is perceived in relative movement to the observer (who is also in movement). This situation requires a high level of abstraction (we have mentioned that normally we would not perceived ourselves in movement) and it may produce relative perceptions of time, sometimes called subjective: time stretching or contracting, elastic time, etc. These dual perception of inner and outer dimensions makes possible the "inward journeys" or process of introspection.

In the following lines we would like to identify some basic patterns of journey narratives in the history of literature written in the English language.

2. The Journey in Fiction written in the English Language.

Let a man learn to look for the permanent in the mutable and fleeting.
Emerson

The establishment of Christianity throughout the territories that formed the Roman Empire meant that Europe was tutored in the systematic approach to life developed by the early Church Fathers. In the West, the fusion of Christian and Classical philosophy formed the basis of the Medieval habit of interpreting life symbolically. Through St. Augustine, Platonic and Christian thought were reconciled. Nature became a symbolic revelation of spiritual truth.

The church not only established the purpose of literature but preserved it. St. Benedict's monastery at Monte Cassino in Italy was established in 529, and other monastic centers of scholarship followed, particularly after the 6th and 7th-century Irish missions to the Rhine and Great Britain and the Gothic missions up the Danube. These monasteries were able to preserve the only classical literature available in the West through times when Europe was being raided by Goths, Vandals, Franks, and, later, Norsemen in succession.

Time in the Old English Epic Tradition is presented as fate, portraying reality as a solid, interconnected, consistent order. Events unavoidably lead to their corresponding consequences and there is a sense of immutability of the cosmos, of time and of nature. Fate helps to keep uncertainty under control. The individual tale transcends to the whole of society, becoming a symbolic representation for humankind. Death is presented in an objective way and given dignity and significance through the role of kinship.

The Christian influence closes the cycle of the heroic society. The death of the hero in *Beowulf* is the death of a race. Beowulf's companions fail to help him. His is a fight against evil/destruction/dark forces. Good is sharing, company/harmony and light/sun. Narrative time appears to be irrelevant, giving the impression that the audience must have been well-acquainted with the story. Order is more thematic than chronological or sequential, so that events are narrated both synchronically and diachronically. There are allusions, as if the actions had already happened, completed before they begin, a lack of chronological timing of events, constant anticipations, comparisons, flashbacks, etc. The sense created by this peculiar style of narration is that of a pattern of process where everything is interrelated. All events form part of a larger pattern of reality which has a circular structure, the linear journey narrative embedded in it.

Other poems in the Anglo-Saxon tradition which are structured as journeys are *The Wanderer*, narrated by a man, deprived of lord and kinsmen, whose journeys lead him to the

realization that there is stability only in heaven, and *The Seafarer* where the journey motif more explicitly symbolizes the speaker's spiritual yearnings. Both are included in the Exeter Book and written between the 8th and 11th centuries.

After the Norman Conquest in 1066 the Anglo-Saxons are placed in a position of inferiority, which eventually kills their culture and literature. The new literature has no longer a practical aim, defending a fixed system of survival. It is a literature of entertainment. The epic gives way to courtly literature (lyric and romance). The world of men becomes influenced by the world of women. *Sir Gawayn and the Green Knight* is a poem greatly influenced by the new tradition, a combination of heroic ethos with celebration of civilized life, a balance of opposing contrasts, ambiguity of pagan and Christian consciousness (Crucifixion and Resurrection related to pre-Christian myths of seasonal cycles; Wasteland restored to fertility by sacrifice and resurrection of a god -the Fisher King). The outside world of the palace is the realm of malevolent supernatural forces. The Christian, civilized world of rules is within. *Sir Gawayn* combines the entertaining tradition of romance with a didactic scheme (texts of loyalty, chastity and good faith: he fails the last test-truth- because he loves his life; a conflict between the ideal codes and human limitations which makes morality more effective), emphasis on personal salvation and on moral and spiritual responsibility. These Christian elements make the hero more immediate and loveable. Through the confrontation with supernatural and evil forces, the hero will get to know himself better and discover his own weaknesses, being eventually re-established into the community, with the moral code one more reaffirmed. The journey-adventure is an internal purification of the self. The motivation and aim behind it is to achieve immortality, not through poetry, as the epic hero, but through spiritual salvation. The linear journey-like time structure is, like in *Beowulf*, embedded in a larger circular pattern given by the Christian notion of repentance and Resurrection, psychologically more stable and desirable, as Mircea Eliade has noted.

The Arthurian poems, from the 12th to the 15th centuries, are another manifestation of journey narratives in the Middle English Period. Thomas Malory's *Morte D'Arthur* is like one big résumé of all the previous writings about King Arthur and his knights (Chrétien de Troyes poems and *The Lancelot en Prose* or Vulgate Cycle, a huge trilogy comprising *Lancelot Proper*, *La Queste del Saint Graal* and *La Mort de Roi Artu* written in Old French between 1215 and 1230). In these Medieval "quest journeys", narrative elements were ritualized. By gaining the sacred token (generally the Holy Grail, but sometimes a stone; remember Bloom keeps one in his pocket) the hero also won spiritual rebirth for himself and regeneration or restoration for his society, as in T. S. Eliot's *The Wasteland*. The function of space in Medieval

allegory is not governed by mimetic predilections or the later emphasis on verisimilitude characteristic of the realist novel. Space is not understood as a physical setting, but rather as a moral place. Dante's *Divine Comedy* is a clear example of this (Muscatine, 1953:115-22 cited in Stout, 1983:16).

The latter half of the 14th-century was a turbulent period in England. Politically the 100 year war with France had begun. Richard II, young, inexperienced and unfortunate ascended to the throne, and was later deposed and murdered by Henry Bolingbroke, later Henry IV. England was to suffer the plague of the Black Death three times during Chaucer's life. In 1381 came the Peasants' Revolt. A large and increasingly important middle class (merchants and craftsmen) was constantly infiltrating the aristocracy and constituted a new bureaucracy and a new kind of literary audience.

Chaucer's collection of tales framed by a fictitious pilgrimage to Canterbury is a linear sequence in which each person, each tale has a momentary interest which makes it "seem" to happen in the present. Chaucer brings the past momentarily into the present. Though most scenes are recounted in simple past, the author brings the present for moments of direct communication particularly in the general prologue and in the links between tales. The pilgrims' voices have the same ring of vivid direct communication as the narrator's. Individual tales in their conclusions return us to the outer form, the ongoing pilgrimage, which implies the mutability of life itself. Chaucer offers a plural temporal perspective. The different contexts of time and place demand different emotional and intellectual responses. It is this multiple perspective which accounts for the element of humor, due to Chaucer's ability to see things from a sympathetic but detached distance perspective (refer to the previous section for an analysis of narrative distance and irony). Reality is not presented as a single, fixed, static picture, but as the process of constant change, requiring constant adaptation to manage the different situations and relationships. Successful characters are those capable of adapting. Change and alternation lead to a kind of unchanging harmony, unity within multiplicity. The vision of fragments of reality compose a harmonic reality, which is a unity within the multiplicity, like a musical composition. Everything is part of God's creation. All individualities are integrated in the larger pattern of God's reality. There is no hyper-valuing of the individual like in the Romantic period, no breach between self and context - a breach which takes place in the 19th century when the individual does no longer feel part of a larger pattern. He/she feels outside the changing world, incapable of adapting to its pace. The loss of faith and of a unifying perspective is clear since the 19th. Chaucer's linear journey of pilgrimage is integrated once more in the larger circular structure of God's universal and cosmic time.

After 30 years of dynastic strife between the houses of York and Lancaster, the dispute ended with the marriage of Henry VII and Elizabeth of York, establishing what is known as the Tudor period, a period of strong central authority. The power of the barons had been weakened by the wars, and the church was supported by the king. The Tudor kings were positive and strongly identified with their country; they brought unity and prosperity to England. The Tudor scene is an age of great progress due, among other things, to the discovery of America, the decline of feudalism and the growth of trade and manufacture, the growth of literacy (now texts are printed and more available), the penetration of Italian Renaissance thanks to the increasing number of translations, etc.

To counter the fear of uncertainty in everyday life (there was a constant fear of invasion by Spain and Scotland; people could starve to death if crops failed, etc) Elizabethans had a firm and fixed concept of order, in which everything in the world had its natural mode of working and a place in the scheme of things. Order imposed by God upon Chaos. This could be seen in their rigid class structure, in their cosmology with planets following fixed orbits, etc. Without order life would disintegrate. Political power was linked to religion. The king ruled by divine appointment, an added protection against rebellion. There was a moral justification in the figure of the monarch, who helped to maintain order and stability as well as kingship (this is seen in Shakespeare's plays). Everything is linked in a chain of being, and nothing can happen in isolation. There were six classes in the chain of creation: God, the angels, Man (the ruler being the highest rank), higher animals, vegetative class and finally the inanimate class. The universe was moved by God, who inhabited the outermost of nine concentric spheres. The two innermost spheres were the moon and the earth, which was the center of the universe. The world was made up of four elements Earth, Air, Fire, and Water which were immortal. Adam and Eve's fall from grace brought mutability into the sphere of Earth, and now the elements were either impure or mixed in the wrong proportions, and so subject to decay, death and sickness. Outside the sphere of the Earth and moon, all was still pure. The spheres were supposed to produce a divine and marvelous music as they revolved, though this could not be heard by human ears. It was believed that after the Fall, the stars exerted an influence on the world.

This circular vision of the universe (the sphere was considered the most perfect and stable geometrical figure and cosmic time was considered circular, while man's time remained linear) had its correspondences in the human body. The brain was the guiding and controlling force. There were four humors: choler, blood, phlegm, and melancholy. If they were mixed in perfect proportion then the person was healthy and had a good personality.

There are few examples of journey narratives in England during this period, an age where poetry and drama flourished, but American history, however, begins to shape itself on this metaphor: the voyages of exploration and colonization (Columbus, John Smith, etc), the journeys of escape, which the Puritan pilgrims viewed as a visionary escape from religious oppression, etc.

The explorers' accounts are mainly geographical and spatial descriptions of the new land, and portraits of the people encountered (American Indians, other settlers, etc.). The journeys of escape can take several forms. Some consist on a motivational building toward the culminating act of breaking out and liberation, a celebration of personal transcendence, where the hero or heroine must struggle to overcome obstacles which very often take the form of natural elements (mountains, rivers to cross, etc.) with an allegorical meaning. These obstacles may be sent by God himself and they are intended as theophanies (God's manifestations, in terms of Mircea Eliade), trials and spiritual difficulties which the pioneers must suffer before reaching the promised land. One of the clearest examples is *Pilgrim's Progress*.

Other journey narratives take the form of a new home-founding, focusing on the building of the house, the family, pregnancy and the first birth in the settlement. This emphasis on the development of social order and collectivity is another defining element in American narratives where the founding of a better society is shown as the main goal (Stout,1983.29-46). In these narratives the question of a motive or righteous purpose is crucial in the narrative's interpretation and evaluation of the migration experience. There is a extreme concern with a serious constructive purpose.

3. The Role of Time and the Rise of the Novel.

I confess I do not believe in time. I like to fold my magic carpet, after use, in such a way as to superimpose one part of the pattern upon another. Let visitors trip. And the highest enjoyment of timelessness –in a landscape selected at random- is when I stand among rare butterflies and their food plants. This is ecstasy, and behind the ecstasy is something else, which is hard to explain. It is like a momentary vacuum into which rushes all that I love. A sense of oneness with sun and stone. A thrill of gratitude to whom it may concern- to the contrapuntal genius of human fate or to tender ghosts humoring a lucky mortal.
Nabokov, 1947:139

The rise of the novel at the end of the 18th-century owed much to Locke's conception that truth can be discovered by the individual through his senses. Modern realism begins from this position. The new kind of mimetic experience that the novel tries to present does not reside in the kind of life it presents, the fact that Moll Flanders is a thief, Pamela a hypocrite, or Tom Jones a fornicator, but in the way it presents it. This literary traditionalism was first and

most fully challenged by the novel, whose primary criterion was truth to individual experience, a literary change that was analogous to the rejection of universals and the emphasis on particulars which characterizes philosophic realism. Despite the critical tradition in the early 18C governed by the strong classical preference for the general and universal, a tendency particularly pronounced in the neo-Platonist tendency, which had always been strong in the romance, a contrary aesthetic tendency in favor of particularity soon began to appear. Artists such as Rembrandt and writers like Henry Fielding, Daniel Defoe and Tobias Smollett, Samuel Richardson and Laurence Sterne began to give importance to aspects such as characterization and presentation of background.

Locke had defined personal identity as an identity of consciousness through duration in time; the individual was in touch with his own continuing identity through memory of his past thoughts and actions. This location of the source of personal identity in the repertoire of its memories was continued by Hume, and this point of view became characteristic of the novel. Sterne, Woolf, Joyce, Proust, Nabokov... have made their subject the exploration of personality as it is defined in the inter-penetration of its past and present self-awareness.

Time is an essential category in another related but more external approach to the problem of defining the individuality of any object. The "principle of individuation" accepted by Locke was that of existence at a particular locus in space and time, so that circumstances need to be specified. In the same way the characters of the novel can only be individualized if they are set in a background of particularized time and place. Scott's historical novels are a clear example of the role of historical background in shaping the psychological identity of the characters.

Both the philosophy and the literature of Greece and Rome were deeply influenced by Plato's view that the Forms or Ideas were the ultimate realities behind the concrete objects of the temporal world. Those forms were conceived as timeless and unchanging; a premise diametrically opposed to the outlook which has established itself since the Renaissance, and which views time, not only as a crucial dimension of the physical world, but as the shaping force of man's individual and collective history.

The novel's plot is distinguished from most previous fiction by its use of past experience as the cause of present action: a causal connection operating through time replaces the reliance of earlier narratives on disguises and coincidences, and this tends to give the novel a much more cohesive structure. Even more important, perhaps, is the effect upon characterization of the novel's insistence on the time process. The most obvious and extreme example of this is the

stream of consciousness novel which purports to present a direct quotation of what occurs in the individual mind under the impact of the temporal flux.

The role of time in ancient, Medieval, and renaissance literature is certainly very different from that in the novel. The restriction of the action of tragedy to twenty-four hours, for example, the celebrated unity of time, is really a denial of the importance of the temporal dimension in human life; for, in accord with the classical world's view of reality as subsisting in timeless universals, it implies that the truth about existence can be as fully unfolded in the space of a day as in the space of a lifetime.

As Ian Watt (1959) has pointed out, Defoe is the first author whose fiction presents us with a picture of the individual life in its larger perspective as a historical process. This impression is much more strongly and completely realized in Richardson. He was very careful to locate all events in his narrative in an unprecedentedly detailed time-scheme: the superscription of each letter gives us the day of the week, and often the time of the day. Fielding introduced an interesting innovation, the use of an almanac in *Tom Jones*. With slight exceptions nearly all the events in the novel are chronologically consistent.

Defoe's *Robinson Crusoe* (1719) can be read as a journey of home-founding. There are no pregnancies or babies but we can find a taint of paternal imperialism that was to characterize British colonial expansion in the following years. *Moll Flanders* is also structured as a journey, somewhere between the individual quest, that is, a journey of search for an envisioned but not clearly defined located goal, a quest for a place in society and a portrait of that society rendered by the successive encounters with different class-types in the same way as Chaucer's *Canterbury Tales*, Swift's *Gulliver Travels* (1726) or Fielding's *Tom Jones* (1749) and *Joseph Andrews* (1742).

The nobody consciousness that narrates 19th-century novels reconciles all private and apparently separate times of individual awareness into one and the 'same' time, confining language to history. The narrative consciousness of modern novels, however, belongs to a changeable reader-writer who is engaged in conspicuous construction, that makes time and consciousness into the dimensions of language.

4. The Romantic Journey of Quest.

Es necesario afirmar proposiciones y hablar para tener ideas universales; porque tan pronto como la imaginación se detiene, la mente sólo puede proceder por medio del discurso.
Bernard Gagnebin y Marcel Raymond "Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité",
Oeuvres complètes,. París: Gallimard. Bibliothèque de la Pléiade. 1964. vol3. Cited in De Man, 1979:171

The Romantic era was one of technical, political, and social revolutions and counter-revolutions, of industrialization, urbanization, of increasingly massive industrial slums, of the first global European war and post-war economic collapse, of progressive specialization in work, alternations in economic and political power and consequent dislocations of the class structures, of competing ideologies and ever imminent social chaos.

The immediate effect of the French Revolution (Storming of the Bastille 1789) was temporarily to abolish the French monarchy, to reduce for ever the rigid class divisions of French society, and to begin wars (lasting till 1815) which for the time being extensively altered the map of Europe. Its lasting effect was to inspire the European mind with the belief that change is historically inevitable and static order unnatural, and to imbue it with modern ideas of democracy, nationalism, and equality at least of opportunity.

Literature was implicated in the Romantic revolution in many ways. It was the field of struggle for self-definition of the classes who produced and consumed literature, principally the professional middle classes. For, besides this reaction to the external situation and political changes, Romanticism is also an internal revolution, a radical change of attitude towards the value of intimate human experience. During the 17C and 18C scientific discoveries and analytical reasoning had been the instruments of the so called "Enlightenment", when human beings were valued mainly as citizens playing a proper and fixed place in society. The Romantics reacted in particular against previous attitudes toward individuality, imagination and nature. They believed that human beings are individuals, not merely members of a society, and that they are linked to nature more than they are to urban artificiality. They did not accept religious or social ideas defended as the only truth, but sought a freer concept of truth, based in individual experience and what is more important, based in imagination (both David Hume and Kant coincided in affirming that knowledge should begin with an understanding of experience). The action of the mind in apprehending conditions of experience works first combining the elements into a single act of knowledge which Kant identified as imagination and Hegel as "the Absolute". Romanticism can be considered primarily a metaphysics in which the world is perceived from inside to outside. Art becomes subjective and organic and external reality is mirrored seeking its perfect form, the world of platonic ideas, leaving out the particular and retaining only the general.

The journey narratives of this period take the form of a quest for social identity and provision for social structure, exemplified for instance in Walter Scott's *Waverley* series. In James F. Cooper's *Pioneers* or *The Prairie*, the rendering of the national theme and questions of right motives become essential. American narratives are particularly vulnerable to the question of law breaking. It appears as threatening to the stable social order and to the primitive but righteous communion of man and nature. All these journey narratives present a balance between the linear narration of aspiration, progress and building and the cyclic pattern of nature, which provides a higher order replacing the old theocentric Medieval world view (see Stout, 1983).

Among the poets, Blake's (1757-1830) extremely complex and subversive view of social problems -cruelty, self-righteousness, sexual disturbance, social inequity, repression of energy by reason- which he identified as symptoms of a sick society and stagnation of the spirit rather than causes, contributed to his special description of the nature of life and time. In *Songs of Innocence* and *Songs of Experience*, Blake describes two different states of the soul which are both part of a cycle he conceives in the following manner:

- primal unity > fragmentation: innocence (the child)
- experience (the father) > organized unity: higher innocence (Christ)

Blake holds a dialectical view of both states (without contraries there is no progression) and believes that the true vision cannot come to the innocent unless he has gone through the painful distortions of experience, to a transcended and comprehensive vision that encompasses both, a journey back to unity again.

For Blake, innocence is a fresher condition of the mind and the spirit, that allows you to see the world as it ought to be. The speaker in *Songs of Innocence* is a piper for whom the past represents the primal unity, the present = innocence, and the future is experience. The child is a happy creature but aware of future sorrow. The reader must maintain the ability to see beyond innocence. Blake tries to teach the reader how to transcend the simplistic vision of the innocent and lead him in his/her journey to the final unity of vision¹⁰³.

The world seen after experience (*Songs of Experience*), is the product of a systematic empirical distortion. A disappointment, a 'fallen state' of the soul, and a purgatory we must traverse on the route to the heavenly kingdom of higher innocence. The speaker here is a bard (poet-prophet) for whom the past is innocence, the present is experience, and the future is higher innocence. His voice is solemn and saddened. Innocence is only a memory, but there remains the possibility of finding the way to higher innocence, of awakening out of erroneous perceptions.

¹⁰³ See Section 11 for Blake's influence upon Joyce's narrative and of his conception of a poet-prophet.

Institutional life and the distortion of Christian values are responsible for this situation of moral, psychological and spiritual corruption.

Spiritual regeneration is also explored by Shelley in *Ode to the West Wind*, and escape from time, change and decay at the expense of eternal lack of fulfillment in Keats's *Ode on a Grecian Urn*.

The Byronic hero represented a model to be followed by the Romantic poet, always dissatisfied with the roles provided by his society, characterized by his self-isolation or alienation (*Childe Harold* Canto 1, line 100 - 103) from the rest of the common mortals. In the first place, his distance is determined by his isolating superiority to the rest. (Ibid. Canto 1, line 103- 108; Canto 3, lines 1050-1053). This superiority determines his constant search for extreme intensity, a reveling in a world of senses and experiences (Ibid. Canto 1, stanza 2), both of intense pleasure and of intense pain (Ibid. Canto 1, line 53), which nonetheless leave him forever dissatisfied. Contemplation of death with gloating relish, as the ultimate intense experience is also typical of Romantic poets, who finally find the necessary intensity in self consolation.

Dissatisfaction explains the Romantic need to escape reality into a para-reality created by their imagination which can lead the poet to a higher reality than that of actual observable life (Ibid. Canto 1, stanza 6). It is this search for intensity which explains another characteristic of the byronic hero: a permanent depressive, moody, gloomy state, isolated, a wanderer and an exile; an arch-rebel, with a self-generated moral code which is the reverse of accepted moral values: a man characterized by his anti-social behavior. Characters such as Captain Ahab in Melville's *Moby Dick* face their quests with isolation and proud self-reliance, almost with titanic self-assertion. The chief defining quality of the Romantic as distinct from the romance quest is its even greater emphasis on the theme of self-realization or self-discovery. It is a journey of aspiration. Its goal is primarily, rather than secondarily, a psychological search for identity (Bloom cited in Scholes & Kellogg, 1966:237). The setting becomes a projection of the mind of the quester, and the outward and forward motion of the questing journey becomes metaphoric for the inward search of self-discovery (Stout, 1983:89). It may also take the form of a symbolic journey of the creative artist toward full understanding of himself and his art. The quest, then, tends to be a mental journey. The narrative is released from everyday external reality to designate an abstract or spiritual goal.

A parallel development to the shifting of emphasis from the geographical and spatial setting towards more abstract and thematic concerns in the quest is the tendency for emphasis to be shifted away from the goal of the quest toward the process of quest(ion)ing itself. The importance of "the question" or enigma in Medieval romances, reappears in the Romantic and

modern quests such as Eliot's *The Wasteland*. In a limited and skeptical world the goal of the quest appears impossible to attain, or seen under an existential light, the quest's essence is just questing, leaving the question up to the reader's own quest. As we shall see Woolf's narratives are structured as night journey narratives (like *The Voyage Out*) or wandering narratives of quest for a no-answer (like *The Waves*, *The Years*, etc.). Joyce's skeptical irony resolves in a no-journey, just recursive, wandering narrative (*Finnegans Wake*) or a frustrated return home, although with a difference (*Ulysses*).

5. The Return Journey.

A boundless mass of human Being, flowing in a stream without banks; up-stream, a dark past wherein our time-sense loses all powers of definition and restless or uneasy fancy conjures up geological periods to hide away an eternally-unsolvable riddle; down-stream, a future even so dark and timeless -- such is the groundwork of the Faustian picture of human history.
Oswald Spengler, (1918) *The Decline of the West*, 165

The Victorian period was a stable and prosperous period of great colonial expansion. Many intellectuals, however, expressed their anxiety and their lamentation (Tennyson's elegiac meditations are a typical example) for the new sense of alienation. Technological developments, which had taken place too fast for the mind to adapt to, displaced the individual from his world and the traditional patterns of life. The character of scientific discovery was seriously disturbing the 19C minds. Instead of providing evidence that the universe is both stable and transparent to the intellect, it showed the universe to be incessantly changing and probably governed by the laws of chance. After the publication of *The Principles of Geology* (1830-3) by Charles Lyell (it showed that the time of the earth could be measured by its strata) and later *On the Origin of Species* (1859) and *The Descent of Man* (1871) by Charles Darwin, many intellectuals were forced into religious disbelief, or into some form of personal religion which, though it might contain elements of Christianity, was essentially non-theological. There is a sense of being at loss, of uncertainty, of pessimism, and a general belief that the industrial and political leadership has brought a great deal of unhappiness. These general themes/concerns are expressed, particularly in the second half of the century, in certain recurrent subjects such as the awareness of time (past, present, and future) and a preoccupation with humanity's relationship to God. A clear example are the novels by Thomas Hardy and George Eliot.

Another kind of journey narrative begins to reappear on the scene. It's the return home narrative, exemplified in the biblical story of the prodigal son, or in Odysseus return to Ithaca. This type of journey narratives, common in the biblical tradition (see Abrams,1971) are less

frequent, probably because our own experience of time moves away from us (we are the fixed point, and future lies away) and not towards us. In American writing this type of writing has generally signified defeat or retreat, frustration and the giving up of freedom (Stout,1983:66).

In the return-home narrative of the American tradition, there is a moralistic opposition of country (West) to the evil and decadent city (East), also closer to Europe, which represents the past and therefore the abandonment of American future ideals of progress and social perfectibility. This is the scheme at the heart of American sentimental novel (for a detailed description see Stout,1983:65-85).

The American journey to Europe is sometimes presented as the satisfaction of a feeling of nostalgia or loss. Hawthorne's late romances deal with these journeys to Europe and show his own urge to retreat from the turbulence of American life to a more secure way of life, generally to the past. A similar pattern can be found in some of Henry James's novels, although they are not so much narratives of the process of journeying as examinations of the results of journeying. His interest is in the traveler's social experiences and impressions after he or she has decided to venture out and has arrived at a European destination, with his theme of American innocence confronting European duplicity seen in *The Ambassadors* (Ibid. 78- 80).

The resort to Europe in the narrative of the so called "Lost Generation" meant "back trailing on a grand scale" (Ibid. 67). In the poetry of Pound and Eliot, the journey to Europe comes to mean a turning away from present reality and a delusory search for the past –"delusory because the Europe of the dramatized encounter is itself a part of the frustrating present" (Holder 268, cited in Stout,1983:82).

The quest for identity becomes in Freud's work a search for origins. The emotional impulses of dreams, while triggered by recent events and thoughts, must be sought, according to Freud, in forgotten or repressed childhood memories. Tracking identities to their sources takes on a historical character, both in an individual sense and in a collective sense.

6. Modern Quests.

To sum up: the story goes this way: mumble, mumble, lyrical wave, mumble, lyrical wave, mumble, lyrical wave, mumble, fantastic climax, mumble, mumble, and back into the chaos from which they all had derived. At this superhigh level of art, literature is of course not concerned with pitying the underdog or cursing the upperdog. It appeals to that secret depth of the human soul where the shadows of other worlds pass like the shadows of nameless and soundless ships... If you expect to find out something about Russia, if you are eager to know why the blistered Germans bungled their blitz, if you are interested in 'ideas' and 'facts' and 'messages', keep away from Gogol. The awful trouble of learning Russian in order to read him will not be repaid in your kind of hard cash.
Nabokov, 1944 quoted in Ermarth,1992.

Quest and pilgrimage are two kinds of journey undertaken for spiritual benefit but, while the pilgrimage is a journey toward a fixed goal, the quest is a search for an envisioned but not clearly located goal. Thus, the aspiration of the quest is more abstract or spiritual and its action a symbolic inner journey.

A sub-species of the quest is the night journey, Odysseus descent in the underworld, or the trials that the hero must undergo in Dante's *Divine Comedy*. This kind of journeys are familiar in the world of mythology and of religious experience. They have close ties with initiation ceremonies in which the hero must prove his worth and perseverance enduring a number of trials. The hero of an inward journey, however, is not controlled by his conscious volition, as the quester, but he feels himself carried along by a great undirected force. Poe's narrator in "Descent into the Maelstrom" and *The Narrative of Arthur Gordon Pym* are examples of this kind of journey (Stout, 1983:90-92).

Quests become dominant at the turn of the 20th-century, a time where an arduous search for new ideas was under way. These modern quests, however, differ from the typical Medieval narratives of religious myth where the hero returned from his voyage enlightened. Marlow, Conrad's hero in *Heart of Darkness*, returns from his African journey having tasted "the horror" but knowing not too well its meaning, only to discover that he is capable of telling a lie. The narrative circles back to the point of origin leaving us with an incomplete or fragmented quest, a labyrinthine space of absence. Forster's *Passage to India* also shows this incapacity of "connection" in his void middle section 'caves'.

A basic strategy for expressing a frustrated desire to escape in the modern period is assigning a nightmare character to contemporary society. The world of dreams is a para-reality beyond rational control. Reality cannot be confronted except as a dream, as in Joyce's *Finnegans Wake*. But strife, ruin and futility of the modern reality can also be transcended or escaped through a mythic scheme which helps to explain it. The sense of timelessness or transcendental order in myth offers the Modernist a way of controlling, of ordering, of giving shape and significance to the panorama or anarchy that is contemporary history. Myth and art become an epistemological instrument to understand the world and history. The cyclical patterns of some myths can redeem the feeling of chaos. A mythic scheme is therefore superposed to the unpredictability of the modern world in order to understand it. In Joyce's *Ulysses* the myth of the difficulty to return home, the sense of having lost your home explains the contemporary situation.

A further development in modern versions of the quest, closely related to its tendencies toward incompleteness and fragmentation, is the modulation of journeys of quest into journeys of wandering, with uncertain destination or duration. This becomes particularly obvious in the

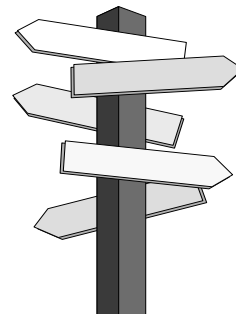
interwar years (1818-1939) by the after-effects of the first and the foreboding of the second. The period saw the immediate post-war mood of desperate gaiety and determined frivolity give way to doubt, uncertainty of aim and a deeper self-questioning on ethical, social and political problems.

The wandering, labyrinthine journey renders an oppressive sense of futility or incapacity for decisive action, like the rush back and forth endlessly from party to party in Fitzgerald's *The Great Gatsby* (1925) or *Tender is the Night* (1934), and the calculated monotony of the dialogue in Hemingway's novels and short stories. Images of motion and transport convey this aimless sense of urgency in John Dos Passos's *Manhattan Transfer* (1925), while D. H. Lawrence prefers his characters to wander in the barren countryside of the English Midlands mining regions, epitomizing their symbolic impotence. No common or viable value system can provide an orientation to these journeys. The characters lack both home and destination. These spatial metaphors can be understood in the temporal dimension as having no past worthy to return to, nor a hopeful future.

Generally, in fiction of the 20th-century the motif of the journey has found expression not only in the homeless wandering or night journeys of descent. As narratives become fragmented so does the metaphor of the completed journey. Besides different kinds of journey overlap as the sense of purpose motivating them has dissipated. In Hemingway's "The Snows of Kilimanjaro", the dying protagonist, Henry, undertakes a kind of night journey into his past, which is at the same time composed of a number of aimless wandering journeys, sequences of past empty experience. It is frequent that many of these incomplete journeys end with the death of the hero or heroine, offering the implication that there is no hope that their lives' duration will bring them to any integrated understanding of experience. There is a generalized apocalyptic feeling: the sense of the utmost failure of human history, a feeling that the war marked the tragic end of a historical/cultural cycle, the end of contemporary history and that there was now a period of death and destruction awaiting for new regeneration. This idea is phrased both in fiction and narrative poems such as *The Second Coming* by W.B. Yeats, which introduces the concept of the "gyre" (cycle). History is seen as a cyclic process of destruction and recreation. Eliot's *The Wasteland* also presents the vision of the contemporary world as a wasteland, a dead-land where God has disappeared, a land of destruction demanding regeneration. Pound's *Hugh Selwyn Mauberley* shows a deep concern with the historical catastrophe, and is an attempt to re-write history and western literature in a more meaningful way.

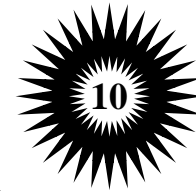
A new kind of metaphysics of death has been developed, particularly in the second half of the 20th-century, whose roots can be traced back to the so called Modernist period. Although Britain and the United States may have had too much interest in the empiricist models

responsible for their material and political hegemony to absorb the critique of empiricism so persuasively underway elsewhere in Western culture, the narrative fiction of the period clearly reveals an increasing sense of crisis and urgency. The lack of faith in the psychological stability of the individual personality has given way to a deep questioning of all empirical, philosophical and religious solutions to human problems. The allegorical subjectivity of the texts, conveying the vision of a fragmented self in quest of identity, the rejection of 'the Absolute' which lead Joyce to claim that "The Absolute is Dead" (Joyce: *Stephen Hero* 1963:211), the pragmatism, pluralism and skeptical irony of Modernist texts are both the cause and the effect of what Hayles has called "the denaturing of time and consciousness". If Fredric Jameson is right the very notion of social-democracy, grounded on a capitalist culture of well-being has brought about this reflexivity in which, with the help of media and technology, time has become just a moving now.



Works Cited.

- Abrams, M.H. (1971) *Natural Supernaturalism*. New York. Norton.
- Allen, Walter (1969) *The Urgent West: The American Dream and Modern Man*. New York: E. P. Dutton.
- Albert, Edward (1987) *History of English Literature*. Nelson.
- Baugh, C. (1967) *A Literary History of England*. Routledge and Kegan Paul. London. 1967.
- Campbell, Joseph (1972) *Myths to Live By*. New York: Viking Press.
- Currie, Gregory (1999) "Can There be a Literary Philosophy of Time? In *The Arguments of Time*. British Academy. Oxford University Press.
- Eco, Umberto (1994) *Six Walks in the Fictional Woods*. Cambridge, Mass Harvard University Press.
- Foster, E.M. (1927) *Aspects of the Novel*.
- Fraser, J. T. (1966) *The Voices of Time: A Cooperative Survey of Man's Views of Time as Expressed by the Sciences and the Humanities*. New York: George Braziller.
- Frye, Northrop (1957) *Anatomy of Criticism*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Gibbs, A.C. (1966) *Middle English Romances*. Evanston: Northwestern University Press.
- Grellet, F. *An Introduction to English Literature*. Hachette.
- Holder, Alan (1966) *Three Voyagers in Search of Europe*. Philadelphia. University of Pennsylvania Press.
- Jameson, Fredric (1989) "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review* 146 (July-Aug. 1984): 53-92. London [etc] : Verso, 1992
- Muscatine, Charles (1953) "Locus of Action in Medieval Narrative", *Romance Philology*, 17, 115-22.
- Nabokov, Vladimir (1944) *Nikolai Gogol*. New York: New Directions, 1961.
- (1937-39) *The Gift*. Trans. M. Scammell with the collaboration of the author. New York: Capricorn Books, 1963.
- (1947) *Speak Memory: An Autobiography Revisited*. New York: Capricorn Books, 1970.
- Singer, G.F. (1933) *The Epistolary Novel*. Philadelphia.
- Scholes, Robert & Robert Kellogg (1966) *The Nature of Narrative*. New York. Oxford University Press.
- Spengler, Oswald (vol I 1919; vol II 1922)) *The Decline of the West*. Ed. Helmut Werner. Introd. Stuart Hughes. Trans. Charles Atkinson. Oxford University Press, 1991.
- Stout, Janis (1983) *The Journey Narrative in American Literature: Patterns and Departures*. Westport, Conn: Greenwood Press.
- Watt, Ian (1959) *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Zweig, Paul (1974) *The Adventurer*. New York. Basic Books.



The Perception of Time in Virginia Woolf's Narratives.

The following lines explore Virginia Woolf's narratives in order to show the aspects that pervade her perception of time. We shall try to compare these aspects with Joyce's vision of time in the following sections in the hope of offering a picture of the Modernist conception of temporality and of its implications¹⁰⁴.

Nothing is proved, nothing is known.
V. Woolf (1915) "The Mark on the Wall" in *A Haunted House and Other Short Stories*, 1943:43

The short story called "The Mark on the Wall" was the Hogarth Press's first publication, together with Leonard Woolf's "A Story". It was published by subscription only, mainly to friends and acquaintances.

A narrator reflects on the room she/he is sitting in, and on a certain mark on the wall, made by a nail perhaps; the narrator has second thoughts about getting up and going to look at it but realizes that she can't tell for certain; "the inaccuracy of thought!" Things are not what they seem. "Nothing is proved, nothing is known." People are phantoms. "As we face each other in omnibuses and underground railways we are looking into the mirror; that accounts for the vagueness, the gleam of glassiness, in our eyes." (*The Mark on the Wall*, 1943:43) She concludes, "the novelists in future will realize more and more the importance of these reflections, for of course there is not one reflection but an utmost infinite number; those are the depths they will explore, those the phantoms they will pursue, leaving the description of reality more and more out of their stories(...)" (Ibid. 43-46)

Woolf's remarks on this early work show tendencies that reveal themselves clearly in her later novels. The notion that truth is not absolute but many sided and that the task of a novelist is to convey "a myriad impressions, an incessant shower of innumerable atoms(...) as they fall upon the mind." ("Modern Fiction" in *Collected Essays*, II, 107), what she calls "the flight of the mind" (quoted in Quentin Bell, 1972:132). Thus, the use of stream of

¹⁰⁴ The use of parataxis and oscillating rhythm, which moves forward not in a historical linear way but by moving sideways, is also typical of Woolf's narrative, whose reading is especially hard to sustain for those in a hurry (the same can be said of our analysis), for the reader's construction of thematic voices depends on the paratactic treatment of detail sustained throughout the narrative, and requires awareness and excellent memory; see

consciousness technique was the only way to reveal the inner lives of her characters by rendering their thoughts and associations.

The metaphor of the room is one of Woolf's favorites, appearing in all her works and even being the title to one of them. To Woolf, who spent a great part of her life lying in bed (see *A Sketch of the Past* 122-23), rooms convey the personality of their occupants. When Virginia describes a room her intention is that the reader visualizes it in order to get at the psychological portrait of the character whose room we are contemplating. Woolf does not believe in telling us he was quiet and humble, or talkative and proud, she wants us to form our own opinion, because things and people, she believes, cannot be told for certain. "Nothing is proved, nothing is known" (*The Mark on the Wall*, 1943: 43).

Virginia reminisces in her diary about the time she spent in her room: "I've had some very curious visions in this room too, lying in bed, mad, and seeing the sunlight quivering like gold water, on the wall" (Diary, Jan 1924). Charlotte Perkins Gilman also stared at her "Yellow Wallpaper". Both are narratives lacking narrative action so that time is not structured as flux but as space. In both, narrative time is associated to the room and particularly to a wall. The psychological implications of such representations render the picture of a depressed woman for whom there is no hope of escape, no future. The representation of time is rendered as static.

What was the use of talking, talking, merely talking?
The Voyage Out, 1915: 222.

After her marriage to Leonard Woolf in 1912, Virginia suffered one of her longest and more serious attacks. It lasted nine months. The attack coincided with Virginia's preparations for publication of her first novel, *The Voyage Out*, which she had completed at the beginning of 1913 and was published by her step-brother Gerald Duckworth. Leonard Woolf's diary entries and Quentin Bell's show that the couple sought advice from several doctors. Leonard had been inadequately warned about her past psychiatric history by her family and friends who called Virginia "the goat", and joked that she had always been mad. Virginia attempted suicide in the summer 1913 by taking an overdose of sleeping tablets. After a brief recovery in 1914 she relapsed in the winter 1915, coinciding with their move from lodgings to Hogarth House. During those periods her diaries cease, but much information about her illness is found in the letters she wrote to her friend, the composer Ethel Smyth. In June 1930 she wrote to her: "And then I married, and then my brains went up in a shower of fireworks. As an

Emarth, 1992 and the subsection "Oscillating Perspectives and the Need for Rhythmic Time" in our analysis of

experience, madness is terrific I can assure you, and not to be sniffed at; and in its lava I find most of the things I write about!" (Letters, June 1930). The last chapters of *The Voyage Out* show clear evidence of this assertion.

Virginia Stephen was 25 when she began writing *Melymbrosia*, the manuscript that would later become the novel *The Voyage Out*. Her father had been dead just three years and her sister Vanessa had married Clive Bell that year (1907). The birth of her nephew, Julian Bell in 1908 coincided with an intense flirtation with Vanessa's husband, Clive, who would encourage Virginia during her writing of *Melymbrosia*.

An MLA Bibliography lists 69 articles written about *The Voyage Out* between 1963 and 1997. Of these, 51 have been written since 1981, suggesting that there is a recent interest in the novel, particularly on issues of feminism (see Bowlby (1988), Donovan (1989), Stanford-Friedman (1996)), mother-daughter relationships (Leaska, 1998), sexual abuse (De Salvo (1990) Caramagno (1992), Davis-Clapper (1997)).

In *The Voyage Out* we can read some key issues and notice some metaphors that will appear constantly in Woolf's later works although in a more assimilated manner. Besides the feminist issues mentioned above there are two themes that are particularly persistent also in her later novels: the problem of perception and of communicating human experiences, and the question of death, both linked to the problem of time and causation.

When *The Voyage Out* was published, reviews were ambiguous and the novel described in Clive Bell's phrase, "a remarkable failure" (Hussey,1994:340) Many critics emphasized specifically the looseness of the novel's plot construction and Rachel's sudden death. An early reviewer in the *Times Literary Supplement* (1 April 1915) noted the strength in this seeming weakness: "And it is logical, this sudden tragedy, but it is made almost to seem like the illogic of life, is so intense that one is desolated by a sense of the futility of life and forgets the failure of design" (quoted in King,1994:227). In fact, the first hint we get of Rachel's illness is in chapter 25 when she complains of a head-ache. She does not outlive the chapter. The novel ends with descriptions of impressions of her sudden death upon other characters. In my opinion this is not a structural failure but a deliberate attempt to stress precisely the senseless, causeless nature of life and death. There is absolutely no reason, no cause for death. It just happens. Virginia knew this from her own personal experience. Her mother, Julia Stephen had died suddenly in 1895 when Virginia was only thirteen; two years later, her stepsister, Stella Duckworth, a second mother to Virginia, also died. In 1904 her father Leslie Stephen died, and her eldest brother Thoby, her intellectual partner, died the following year of

typhoid fever upon return from a trip to Greece in 1905. He was only 26 –Rachel, the protagonist of *The Voyage Out*, is 24.

The novel's setting, beginning in the crowded London streets in 1905, a real world scene, progresses as London, "lines of buildings placed in rows like a child's avenue of bricks" (*The Voyage Out* 9), shrinks into the semi-reality of a sea voyage, a kind of "rite of passage", a night voyage like Dante's descent into hell and Joseph Conrad's *Heart of Darkness* (1989). *The Voyage Out*, as the title suggests, is a voyage of no return, an odyssey progressing into Scylla and Charybdis, into the nightmarish dreamlike unreality of death.

The novel takes place in two settings, England and Santa Marina. Both are islands, although the second one has once more the dreamlike status of a fiction. These facts provide structural background to the other important issue of the novel: the question of connecting and communicating human experience, a constant theme in Woolf's novels from *Jacob's Room* to *The Years*. The question was also of special interest to other Bloomsbury members, Forster in particular, all whose novels have been described as attempts to "connect"¹⁰⁵. The notion of passage appears in his *Passage to India* as metaphor for a bridge between cultures, his view being less pessimistic than Virginia's. We shall focus first on this first topic to address later the question of death.

The Voyage Out is devoted, like Woolf's other novels, to explore human relationships. Chapter I focuses on Ridley and Helen Ambrose, a married couple in their forties. Helen Ambrose resembles beautiful Vanessa, Virginia's sister, although she did not recognize herself (Letter to Roger Fry in April 1915 cited in King, 1994:151). Mr. and Mrs. Ambrose are about to embark on a voyage and Mrs. Ambrose is anxious about leaving her children behind. She feels that her husband cannot understand nor share these feelings. The image of her tears falling in the immensity of the river's waters suggest echoes to the theme of isolation. We are but islands in the stream. Ridley Ambrose resembles Leslie Stephen in appearance and personality. Although merely a sketch, he is clearly not the center of the novel as he is in *To the Lighthouse*.

Continuing with the subject of relationships, chapter II gives the picture of Willoughby Vinrace, the Ambroses' brother-in-law and his daughter Rachel. Willoughby is a widower who has tried to bring up his only daughter as best he can, but being often away on shipping business, has left Rachel in the care of two old aunts. The bridge between father and daughter is clear, and Rachel is described as a loner, "fanatic about music" (*The Voyage Out*, 32), and

¹⁰⁵ The search for a common language and the possibility of connection has characterized science and literature in the 20th-century.

obsessed by a description of the smell of broom in his (Cowper's) garden, found in William Cowper's letters. Certain lines from Cowper's (1731-1800) poem "The Castaway" are continuously repeated by Mr. Ramsey in *To the Lighthouse*¹⁰⁶.

The smell of broom reminded Rachel of the flower-scent in the day of her mother's funeral when she was only eleven¹⁰⁷. Rachel's dreaming nature is underlined at this point and the abyss between her and all "these old men and women –her aunts, the Hunts, Ridley, Helen, Mr Pepper, and the rest" is so great that they become to her "symbols, -featureless but dignified, symbols of age, of youth, of motherhood, of learning, and beautiful often as people upon the stage are beautiful." (Ibid.) Rachel seeks refuge in music, Beethoven's in particular (note that deafness is also a metaphor for isolation) to escape from this sense of unreality. As the novel progresses her dreams and nightmares increase.

Chapter III brings new characters on board the *Euphrosyne*; Richard and Clarissa Dalloway, who will appear in a more rounded way in *Mrs. Dalloway* (1925). Critics have mentioned that Clarissa is based on Kitty Lushington Manse, an old friend from the upper class society, especially close to Woolf's stepsister Stella. Virginia writes about Kitty as Clarissa in a letter to Vanessa, "almost Kitty's verbalism; what would happen if she guessed?" (Letters, 1. 349)

Rachel is completely taken with the Dalloways. She thinks Clarissa "astonishingly like an eighteenth-century masterpiece" (*The Voyage Out*:42), an idea further emphasized by the conservative nature of the Dalloways and their triumphal British ideals: "one thinks of all we've done, and our navies, and the people in India and Africa...it makes one feel as if one wouldn't bear not to be English." Assertions such as this, together with Clarissa's belief in Richard's moral superiority, who makes her feel what the "mother and other women of her generation felt for Christ" (Ibid.48) appear tragically comic after Richard's behavior later in the novel. Rachel's comment that "we live in a world of our own" lingers in Clarissa's mind while she thinks that "we are perfectly absurd". The emphasis on English history is for the Dalloways the last bastion, the vision of continuity. "It's taken a long time, but we've pretty nearly done it", concludes Richard (Ibid.47).

Chapter IV registers idle conversations among the people on board. Helen's modern and unpatriotic nature contrasts with the Dalloways's; "as for dying on a battle-field, surely it was time we ceased to praise courage" (Ibid.66) she remarks as two British warships are

¹⁰⁶ No voice divine the storm'd allay'd/No light propitious shone/When, snatch'd from all effectual aid,/We perish each alone, "The Castaway" in *Verses and Letters*, ed. B. Spiller, Cambridge (Mass.) Harvard U. Press, pp138-140

¹⁰⁷ Similar echoes appear in Woolf's later novel *The Waves*. Woolf herself was thirteen when her mother died. She also described the smell of flowers and death in *A Sketch of the Past*.

sighted and Clarissa squeezes Rachel's hand, "aren't you glad to be English!" We must note that *The Voyage Out* was published the year after the beginning of World War I, a war which appeared first a patriotic game and, as the number of casualties grew larger, so did the feeling of unreality and senselessness.

The Dalloways are so further ridiculed after Richard kisses Rachel in chapter V. Although he initiates and controls the situation, he makes excuses "you tempt me" (Ibid.73). Rachel is tormented by a terrible dream of being trapped in a damp vault with a "little deformed man" with a "face like that of an animal" Ibid.(74). Bernard experiences a similar vision in *The Waves* and the scene is described as happening to Woolf herself in *A Sketch of the Past*. We must also note the parallel between Woolf's own experience of sexual harassment by her stepbrother Gerald Duckworth which is also described in *A Sketch of the Past*.

Soon the Dalloways leave the ship (C. VI). Rachel tells Helen that people who had been merely symbols to her had ceased to be symbols once they talked. People come and go and we never get to know them. At this point in the narrative the setting changes and the group arrives in Santa Marina (C.VII). Rachel stays there with the Ambroses. The narrator's discussion of 17th century colonial failure on the island provides further emphasis against the Dalloways's attitudes.

New characters are introduced as the narrator observes them in each of their rooms (C.IX), as if people's rooms reflected part of them, an issue Woolf explores in *Jacob's Room* (1922). Rachel's room of one's own is also described in the following chapter (C. X).

Several relationships are explored. Arthur proposes marriage to Susan (C. XI), St John and Terence get to know Rachel and Helen... Even when the theme of the randomness of life is mainly portrayed in the characters of Rachel and Terence, who resembles Leonard Woolf and Clive Bell in personality and interests, other characters make assertions such as this: "Odd things happen to one", said Arthur, "and it's all very jolly and plain sailing and you think you know all about it and suddenly one doesn't know where one is a bit and everything seems different from what it used to seem" (Ibid.136). While Rachel explains that she believes "there are things we don't know about, and the world might change in a minute and anything appear" (Ibid.142), St. John tells her that his father was a fox-hunting squire who died when he was ten in the hunting field. He recalls "his body coming home, on a shutter...just as I was going down to tea." He remembers that "there was ham for tea", and wondered whether he would be allowed to have it (*The Voyage Out*:141). This feeling of sudden shock, of unreality is also expressed by Woolf in *The Years* and in *A Sketch of the Past*.

One of these odd things happens to Rachel as she goes for a walk to see the magnolia trees her aunt says are “worth the voyage out” (Ibid.172). The episode takes place in chapter XIII, through the middle of the narrative, and it’s described as follows:

So she might have walked until she had lost all knowledge of her way, had it not been for the interruption of a tree, which although it did not grow across her path, stopped her effectively as if the branches had struck her in the face. It was an ordinary tree, but to her it appeared so strange that it might have been the only tree in the world. Dark was the trunk in the middle and the branches sprang here and there, leaving jagged intervals of light between them as distinctly as if had but that second risen from the ground. Having seen a light that would last her for a lifetime, and for a lifetime would preserve that second, the tree once more sank into the ordinary ranks of trees, and she was able to seat herself in its shade and to pick the red flowers with the thin green leaves which were growing beneath it” (Ibid.173)

This sudden experience, this “moment of being” as Woolf would have called it, light or epiphany in Joyce’s terms, seems to stress once more the theme of solitude; an ordinary tree among others, which suddenly turns strange; a drop of water falling into the immensity of the ocean (C. XVI) and causing ripples to “spread out and out” (Ibid.209). Similar visions are described in *To the Lighthouse* and in “A Sketch of the Past” (*Moments of Being*, 78) and in *The Waves* (see M. Moore in Freedman,1980:220).

The impossibility of connection, of communication also worries Hewet who wonders “why was it that relations between different people were so unsatisfactory, so fragmentary, so hazardous, and words so dangerous that the instinct to sympathize with another human being was an instinct to be examined carefully and probably crushed” (*The Voyage Out* 192). Hewet’s obsession with saying the wrong thing is reflected in the title of his novel, *Silence or The Things People don’t say*. While conversing with Rachel on a cliff he explains that “one never knows what anyone feels. We’re all in the dark. We try to find out, but we can imagine anything more ludicrous than one person’s opinion of another person? One goes along thinking one knows; but one really doesn’t know (Ibid.220) And as “he ran his mind over the things they had said, the random, unnecessary things which had eddied round and round and used up all the time, and drawn them so close together and flung them so far apart and left him in the end unsatisfied, ignorant still of what she felt and what she was like. What was the use of talking, talking, merely talking?” (Ibid.222).

For Rachel “the world is composed entirely of vast blocks of matter, and that we’re nothing but patches of light” (Ibid.298) Once more uses here the metaphor of light, to express the fragmentary nature of consciousness, her “moments of being”. The narrative advances into unreality and consciousness becomes unconsciousness. Rachel’s nightmarish dreams after becoming ill are modeled on Woolf’s herself. The feeling of futility is not relieved by hope

nor faith. Rachel's disillusion with the Church increases as she realizes that the people around her live "pretending to feel", and understand an idea which "none of them grasp" (Ibid.231). Mr. Bax's sermon concerning "a drop of water, detached, alone, separate from others, falling from the cloud and entering the ocean", and altering "not only the immediate spot in the ocean where it falls, but all the myriad drops which together compose the great universe of waters" (Ibid.232) points to Rachel dropping the stone into the sea, and Helen's tear falling into the Thames. To Rachel, it alters nothing. She visits people's rooms in the hotel (C.XIX) and realizes how misunderstandings cause a "complete block in the passage" (Ibid.249). Terence's thoughts on marriage (C.XVIII) follow a similar orientation.

The group decides to take a boat trip (C. XX) and Terence and Rachel finally maneuver around each other, but after a long illness which leaves everyone numb and exhausted, "like moths banging against a lamp" (Ibid.375), Rachel dies in a brief lucid moment (C. XXV). The novel ends with the other characters pursuing their thoughts as they become blurry and indistinct in an impressionistic ending.

The two main issues presented here, first the problem of making a connection, particularly a verbal one, a feeling of not being able to find the right language, and second the question of death, are the two topics that pervade all of Woolf's narratives. We have suggested that they are both related to the question of time in two ways. The problem of language is related to perception, and in this way, it appears as the cause, that is ontology or "archaeology", if we use Derrida's term ("Structure, Sign and Play...", 1981:279). The problem of death is clearly an eschatological representation of time (effect), more negative here because it is colored with tints of suddenness and chance. Time is perceived as a voyage of no return, a *voyage out* without an envisioned goal or end. Cause and effect are not linked, for death is presented as senseless and causeless, thus offering a perception of life and time as discontinuous and fragmented, which has frequently been associated to Modernism in general.

There may be nothing else. Nothing but what we imagine.

V. Woolf, *Night and Day*, 1919:402

Between 1913-1915 Virginia Woolf had suffered very severe attacks and a suicide attempt. After 1915 Woolf had no further major illnesses until the depression culminating in her suicide in 1941, although she was ill for periods of about four months in several occasions. Leonard spent the rest of their marriage observing his wife and insisting in her rest and

withdrawal from social engagement and activities that could excite her or over-stimulate her. Virginia was encouraged to write about something relaxing and uncomplicated.

Night and Day, Woolf's second novel was finished in 1918 and published by Duckworth in 1919. That year the Woolfs bought Monk's House, Rodmell, where Virginia was to write much of her narrative. The book was dedicated to her sister Vanessa, whose looks and personality Virginia tried to capture once more (Vanessa didn't see herself as Helen Ambrose in *The Voyage Out*) as the beautiful Katherine Hilbery. Katherine's mother was modeled on Virginia's aunt, A. Thackeray Richie, also a novelist, of whom Virginia was very fond (see Zuckerman,1973).

Night and Day is nothing like the other works by Woolf. Its writing was a kind of occupational therapy. It had a good critical reception because it was written in the classic realistic tradition, and it was not "high brow". Forster described it as "a deliberate exercise in classicism" (Forster,1936:106). In fact, it has been pointed out that the novel's structure follows the pattern of a Shakespearean comedy.

The story of Katherine and William's unlove and their involvement with other partners, Katherine's cousin, Cassandra, and William's friend, Ralph, reminds us very much of Shakespeare's comedy *Much Ado About Nothing*. We even have Katherine's mother writing the story within the story. But the novel's evasiveness and apparently comical situations are only a mask. Like Shakespeare, Woolf's manipulation of the story emphasizes "the dream nature of our life" (*Night and Day* 371). Characters exist only in the dreams of others and "never had life been more certainly an affair of four walls, whose objects existed only with the range of lights and fires, beyond which lay nothing, or nothing more than darkness" (Ibid.).

Night and Day explores, once more, relationships between men, women and between different social backgrounds. The failure to "connect" pervades the novel and the past becomes a kind of last bastion, a lighthouse that has "completely displaced the present" (Ibid.40); "the significant present moment (was) put to shame" (Ibid.10); "the glorious past intruded too much upon the present" (Ibid.35) and "when they (the past figures) were not lighthouses firmly based on rock for the guidance of their generation, they were steady, serviceable candle, illuminating the ordinary chambers of daily life" (Ibid.32). Similar themes are the object of Forster's *Howards's End*, and both authors show a striking preoccupation with the question of space, which is an obvious substitute for time, and expresses its non-fluid or discontinuous, static nature.

We have already noted Woolf's emphasis on rooms. Several chapters in *The Voyage Out* and the entire "Mark on the Wall", her first two works, are devoted to description of rooms

and space in general. Woolf persists in *Jacob's Room* although in *Mrs Dalloway* she prefers to focus on the streets of London.

For Woolf, "rooms, of course, accumulate their suggestions, and any room in which one has been used to carry on any particular occupation gives off memories of moods, of ideas, of postures that have been seen in it" (Ibid.114). Katherine Hilbery's beautiful home appears to Ralph Denham "crowded with relics" (Ibid.9), "a cathedral, a grotto in a cave" (Ibid.). Ralph's home is described "with a look of meanness and shabbiness in the furniture and curtains and nowhere any sign of luxury or even of a cultivated taste, unless the cheap classics in the bookcase were a sign of an effort in that direction" (Ibid.21) but Ralph's room has a wonderful view (Ibid.400). Mary Datchet's room "struck her (Katherine) as enviably free; in such a room one could work, one could have a life of one's own" (Ibid.284). It is in Mary's room where Katherine realizes that we are so alone, so unconnected, that love might not exist; "perhaps Mary, our affections are the shadow of an idea. Perhaps there isn't any such thing as affection in itself." (Ibid.285) And Katherine dreams of this space of her own, "a room at the top...a path down a river or up to a wood, a room that one could hear the waves at night" (Ibid.351). Her dream is Virginia's – the Woolfs had just bought Monk's House.

The oppressive feeling of some of these buildings lead characters outdoors, into the streets, a place of anonymity which Virginia loved so much (Reid,1996:xxiii). Once out of Katherine's house Denham "was glad to find himself outside...cutting the air with his walking stick" (*Night and Day* 18) To Katherine "the incessant and tumultuous hum of the distant traffic seemed...to represent the thick texture of her life, for her life was so hemmed in with the progress of other lives that the sound of its own advance was inaudible"; "Which street? Katherine wondered, it was not a simple question, for it concerned not different streets so much as different streams of thought" (Ibid.282). But Katherine keeps looking for her own space. "People like Ralph and Mary, she thought, had...an empty space before them...She envied them...(Ibid.106) The past weights to heavily upon Katherine. Her mother tells her "after all, what is the present? Half of it's the past, and the better half too" (Ibid.9). And "growing weary of it all, Katherine turned to the window" (Ibid.125). As Raitt explains "windows are the threshold between light and darkness, the inner and the outer". Looking out of the window expresses a desire to escape. It's a metaphor of transition. Katherine repeats to herself "it's life that matters, nothing but life –the process of discovering- the everlasting and perpetual process, not the discovery itself at all" (Ibid.132), the quotation is from Dostoyevsky's *The Idiot* (1913) (part III, Ch.5) and it echoes Shakespeare's *Macbeth*: "Life is

but a tale told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing." Ralph and Katherine are afraid that "there may be nothing else. Nothing but what we imagine." (*Night and Day* 402).

Night and Day can be said to have a happy ending. The couples in love are going to get married. But we cannot help getting the feeling that happiness is "unsoldered", "lacking the unity of phrases fashioned by the old believers" (Ibid.534), "the unfulfilled, the unwritten, the unreturned, came together in their ghostly way" (Ibid.534). If for Ralph "unhappiness is a state of mind...not necessarily the result of any particular cause" (Ibid.230), Katherine believes that there is "no explanation of anything. Things happen" (Ibid.206).

As Katherine and Ralph walk to the river "whose swift race of dun-coloured waters seemed the very spirit of futility and oblivion" (Ibid.162), "endlessly moving beneath them (Ibid.535), Katherine wonders what Ralph's dream was: "What woman did he see? And where was she walking, and who was her companion? (Ibid.534). The questions that Ralph posed to himself were. "was the Katherine whom he loved the same as the real Katherine? (Ibid.317). In what can one trust? Not in men and women. Not in one's dreams about them. There's nothing –nothing, nothing left at all" (Ibid.162). Ralph's nothingness echoes "The Mark on the Wall" and Stephen Dedalus in Joyce's *Ulysses*. "From the heart of his darkness he spoke his thanksgiving; from a region as far, as hidden, she answered him." (Ibid.535)

This "classic" story ends just like *To the Lighthouse*, or *The Waves*, "Moments, fragments, a second dissolving; then, too, the recollection from chaos, the return of security, the earth firm, superb and brilliant in the sun." (Ibid.534-535) The characters realize that they "see each other only now and then –like lights in a storm" (Ibid.447) "The fragmentary nature of their relationship was but too apparent." (Ibid.498), and things, the world are only ghosts, "insubstantial vapour surrounding the solitary spark in his mind" (Ibid.162).

Night and Day, a novel which had started in the daylight of an October month, with beautiful Katherine playing the role of hostess, "mistress of a situation...familiar...to her" (Ibid.3) as "the door flung open, and a young man entered the room", does not end with Ralph nor Katherine *entering*. In fact, neither of them can bear going into Mary's room, whom they both want to see. Mary's room symbolizes the future, and all Ralph and Katherine do is stand "looking at the illuminated blinds"(Ibid.533). They separate with a "goodnight" as Katherine "stood upon the threshold"(Ibid.535) of her own house, the past. It is a June night and the nightingales sing. "Each moment was to be...complete in itself, owing nothing of its happiness to explanations, borrowing neither bright nor dark tints from the future" (Ibid.386). Disregarding origin and end, past and future, cause and effect, Woolf's narrative resolves in a fraction of the present, in a "moment of being".

Can I never know, share, be certain? Am I doomed all my days to write letters, send voices, which fall upon the tea-table, fade upon the passage?

V. Woolf, *Jacob's Room*, 1922:103

The publication of *Jacob's Room* marked a turning point in Woolf's career. It is her first stream-of-consciousness novel, non-linear and experimental. Technically *Jacob's Room* meant that Woolf had found a way to convey all "the myriad impressions" of life in a compact way, "saturated" (Denby Introduction to the Penguin ed.vii) "with no scaffolding; scarcely a brick to be seen." (Woolf quoted in Denby vii)

It tells the story of a young fatherless man, Jacob Flanders, handsome, proud and isolated, "a young man with a Wellington nose, who had occupied a seven-and-sixpenny seat (at the opera)" (*Jacob's Room* 15), "distinguished-looking" but "extremely awkward" (Ibid.77) explains the narrator who adds that "cataloguing features is the worst" and that one word should be sufficient, but "if one cannot find it?" (Ibid.77). Jacob is based on Woolf's elder brother Thoby, who died in 1906.

The novel focuses on a flow of random impressions through the minds of its characters: Jacob's childhood, his years at Cambridge, an unsuccessful dinner at a professor's house, his early love affairs, his travels, his very death in the war. The discovery of his death comes to the reader, like in *The Voyage Out*, as a sudden blow. The frustrating effort of getting to know Jacob is made even more frustrating because it ends at nothing. Like the little crab in young Jacob's bucket we "climb the steep side, trying again and falling back, and trying again and again" (Ibid.10; the metaphor is described by Denby vii)

The novel presents Jacob, a child, his mother "a widow for these two years" (Ibid.2), spending the last of the summer days in Cornwall. Woolf's own memories become Jacob's as "the lighthouse wobbled in the sun" (Ibid.1) and he held "a skull in his arms" (Ibid.5) in the manner of Hamlet. The skull is present in *To the Lighthouse* where Cam is afraid of it, and even *Orlando* swings a sword at a shrunken head. The echo of death and time passing lingers on from the first pages of Woolf's narratives, for the skull "would turn to powder or some golfer hitting the ball one fine day would disperse a little dust" (Ibid.5). Jacob's father, Seabrook, a "merchant of the city, the tombstone said" (Ibid.12) had died a young man, "had gone out duck-shooting and refused to change his boots" (Ibid.), like St. John's father in *The Voyage Out*. After such futile destiny, the question "had he, then, been nothing?" (Ibid.), "an unanswerable question" receives the following answer: "even if it weren't the habit of the undertaker to close the eyes, the light so soon goes out of them."(Ibid.) Someone *is* only to

himself or herself; after death they become part of us in our memory, but only for a time. Woolf suggests that we even forget that. "At first part of herself; now one of a company, he had merged in the grass, the sloping hillsides, the thousand white stones...She heard the bell for service or funeral, that was Seabrook's voice –the voice of the dead."(Ibid.).

The identities of the living are just as fluid. To Mrs. Norman, the woman who shares Jacob's compartment as he travels to Cambridge, Jacob becomes "a crooked pin dropped by a child into the wishing well; twirls in the water and disappears for ever" (Ibid.31). Later in the novel Jacob shares the same feeling, that "people are passengers with an opportunity to stare into each other's faces. Yet few take advantage of it...Each had his past shut in him like the leaves of a book known to him by heart; and his friends could only read the title" (Ibid.70). In his efforts to remain in the minds of his girl-friends he decides not to send flowers, which "fade...perfect overnight; yellow and jaded next morning" (Ibid.91). Paper flowers are to Jacob "a great discovery that leads to the union of hearts and foundation of homes."(Ibid.9). But paper flowers, like letters do not reach either. Jacob is again and again tormented by these thoughts: "can I never know, share, be certain? Am I doomed all my days to write letters, send voices, which fall upon the tea-table, fade upon the passage?...Letters...addressed themselves to the task of reaching, touching, penetrating the individual heart. Were it possible! (Ibid.103). Jacob's letters from Greece are to his mother "so like him" (Ibid.147), they reveal nothing, they make no sense. Mrs. Flanders walks with Mrs Jarvis on the moor, the Roman camp, and the letters are to her just like voices, bones, legends of tombstones saying "I'm Bertha Ruck, I'm Tom Cage" (Ibid.149). Those are the voices that linger in the moor as the church clock, the symbol of objective or "real" time, strikes bringing echoes of "plaint and belief and elegy, despair and triumph, but for the most part good sense and jolly indifference"(Ibid.150). Jacob's letters to his mother tell her nothing she wants to know. He does not tell her of his unease and gloom and of how he wants to enlist when he returns.

In *Night and Day*, Woolf explained that rooms "accumulate their suggestions, and any room in which one has been used to carry on any particular occupation gives off memories of moods, of ideas, of postures that have been seen in it" (*Night and Day* 114). Jacob's room at Neville court is an empty space, "one fibre in the wicker arm-chair creaks, though no one sits there." (*Jacob's Room* 40) and on the table lies an essay on history: biographies of great men. Some time later we see Jacob looking out the window across the court, "smoking his pipe while the last stroke of the clock purred softly round him...conveying a sense of old buildings and time; an himself the inheritor; and the tomorrow...(Ibid.47). Soon he realizes that it is only a vision; "he did not want it to end, though the ship had sailed from one corner of the window-

frame to the other, as a light marked the end of the pier." (Ibid.61). During his trip to Greece Jacob notices that "the Greeks, like sensible men, never bothered to finish the backs of their statues" and he observes "that the side of the figure which is turned away from view is left in the rough." (Ibid.168) (Bloom also notices this fact in *Ulysses*). Life, like art, is also an unfinished business, a *voyage out*.

Jacob's Room contains many echoes from Woolf's written and unwritten novels; the fragmentary nature of life and of knowledge in general, for "one moment we think we know only to have certainty slip away a moment later", explains Denby (ix).

It seems then that men and women are equally at fault. It seems that a profound, impartial, and absolutely just opinion of our fellow-creatures is utterly unknown. Either we are men, or we are women. Either we are cold, or we are sentimental. Either we are young, or growing old. In any case life is but a procession of shadows, and God knows why it is that we embrace them so eagerly, and see them depart with such anguish, being shadows. And why, if this and much more than this is true, why are we yet surprised in the window corner by a sudden vision that the young man in the chair is of all things in the world the most real, the most solid, the best known to us .why indeed? For the moment after we know nothing about him. Such is the manner of our seeing. Such the conditions of our love. (*Jacob's Room* 78)

The novel ending is as rough as the back of the Greek statues, an empty room with a few belongings of a certain Jacob Flanders. But we had been warned. "The strange thing about life is that though the nature of it must have been apparent to every one for hundreds of years, no one has left any adequate account of it. The streets of London have their maps; but our passions are uncharted. What are you going to meet if you turn this corner? (Ibid.105-6). The fragmentary nature of life and the idea of time as a wall is everywhere for "every face, every shop, bedroom window, public house and dark square is a picture feverishly turned –in search of what? It is the same with books. What do we seek through millions of pages? Still hopefully turning the pages –oh, here is Jacob's Room." (Ibid.108).

...suddenly shrivelled, aged, breathless, the grinding, blowing, flowering of the day, *out* of doors, *out* of the window, *out* of her body...
(*Mrs. Dalloway*, 1925:175; emphasis added)

The years between 1918 and 1923, the post-war period, were very important. Peter Walsh, one of the characters in *Mrs. Dalloway*, reflects on how people had changed (*Mrs. Dalloway* 202). Life had changed. Woolf's life had also changed.

The Woolfs had been living in Hogarth House, Richmond since 1915, so that Virginia could escape from the bustle of the city and the phantom of the war. As occupational therapy, the Hogarth Press was set up in 1917. It also meant that Virginia had complete control over

the publication of her own novels, which, with the exception of *Night and Day*, were published there.

Those years saw Virginia gaining a reputation as a literary critic. Between 1915 and 1922 she wrote 151 reviews for the Times Literary Supplement and a further 25 for the New Statesman and Athenaeum, some of which she published in *The Common Reader* (1925).

As their financial circumstances improved, the Woolfs bought a weekend cottage in Sussex, Monk's House. Virginia had been some time persuading Leonard that she was well enough to live in central London again. In 1924 they moved to Tavistock Square, Bloomsbury again. Virginia loved London, and she was determined that the city would have a crucial role in her next novel, much like Dublin in Joyce's *Ulysses*, a novel Virginia had read and had first dismissed as disgusting.

Mark Hussey (1995) points out that Woolf explained in a preface for the Modern Library edition of *Mrs. Dalloway* (Random House, 1928) how her first conception of the novel involved only the character of Clarissa, modelled on her friend Kitty Lushington Maxse, an upper class society woman, especially close to Woolf's stepsister, Stella. Virginia writes about Kitty as Clarissa in a letter to Vanessa: "almost Kitty verbalism; what would happen if she guessed?" (Letters, I. 349) (see also Stape 1995).

Mrs. Clarissa Dalloway had made a brief appearance in Virginia's first novel, *The Voyage Out*, but by 1922 Kitty Maxse had died and Virginia wanted to explore the character more closely. The official view of Kitty's death was that she had fallen down a flight of stairs by accident, but Virginia remained convinced that she had committed suicide. A series of images of Mrs Dalloway poised on a staircase linger in the text.

As Virginia gained new ideas for her novel the suicide theme became focused on the figure of Septimus Smith, but the issue of death and time running shorter and shorter is part of the structural principles of a novel which Virginia had called *The Hours*. She wrote in her diary (14-Oct.1922) "Mrs. Dalloway has branched into a book; and I allumbrate here a study of insanity and suicide; the world seen by the sane and the insane side by side –something like that. Septimus Smith? is that a good name?"

A visit to Lady Ottoline Morrell's home 1923, gave Woolf new ideas for the novel. "A loathing overcomes me of human beings –their insincerity, their vanity- A wearisome and rather defiling talk with Ott last night is the foundation of this complaint... I want to bring in the despicableness of people like Ott: I want to give the slipperiness of the soul...I want to give life and death, sanity and insanity; I want to criticise the social system..." (Diary 19 June 1923, quoted in Hussey 1995,169-173).

The novel is all that plus more. On the one hand a tribute to a friend through which Woolf explores consciousness and how the mind works at different levels simultaneously, what she called "tunnelling process" (Diary 15Oct.1923). On the other hand, it explores the complexity of human relations, and the influence of society upon individuals. Virginia seems to admire the figure of Mrs. Dalloway, her ability to mix in this society while at the same time she attacks her as "too stiff, too glittering and tinselly" (Diary 15 Oct. 1923). The novel seems to bear out Quentin Bell's theory of Virginia's snobbism. She herself had questioned it in her essay: "Am I a snob".

But Mrs. Dalloway is more than a social novel. As we have suggested, the structure and the recurring metaphors and images suggest that the underlying theme is once more death and the passing of time. Woolf explores these themes from two different perspectives; the conscious and the unconscious; sanity and madness. We would like to take a closer reading to make our point.

The narrative begins abruptly with Clarissa Dalloway going out to buy flowers for her party that night. As she opens the French windows to exit, she recalls another episode in her past. We have mentioned how doors and windows are metaphors of transition and change. The following words "feeling as she did, standing there at the open window, that something awful was about to happen" (*Mrs. Dalloway* 157) act as a marker pointing to Septimus Smith's suicide later in the novel.

Clarissa heads towards the florists and her mind is full of thoughts about her past, her life in Westminster over the last twenty years. Just before she crosses Victoria Street, almost as an omen, Big Ben strikes "the hour, irrevocable" (Ibid.157). She tries to escape from time and its "leaden circles" by immersing herself in the glories of the present moment: "carriages, motorcars, omnibuses, vans...life; London; this moment of June" (Ibid.158). In her effort to feel optimistic she thinks about the new spirit of hopefulness dominating post-war Britain. She recalls some people who lost relatives in the war and showed courage by going on with their lives. This paragraph serves also as link with the second story in the novel, that of the war-veteran Septimus Smith.

Clarissa escapes from it all summoning "it was over; thank Heavens –over." She thinks once more on the lovely June morning and on the people in the park (she's by now crossing St. James's Park). After meeting Hugh Whitbread, a character based on George Duckworth and described as "a perfect specimen of the public school type" whom "no country but England could have produced", Clarissa's thoughts retreat once more into her past and her relationship with Peter Walsh, who despised Hugh. As she recalls how she refused to marry

Peter, she stands once more at a gate, this time the gates of St. James's Park, while she observes the traffic on Piccadilly and thinks about the nature of human personality and how impossible it is to know another person, or indeed, herself (a recurrent Bloomsbury obsession). And Clarissa recognizes that we are all essentially alone and isolated; "she would not say of any one in the world now that they were this or were that. She felt very young; at the same time unspeakably aged. She sliced like a knife through everything; at the same time she was outside, looking on. She had a perpetual sense, as she watched the taxi cabs, of being out, out, far out to sea and alone." (Ibid.160). And again Clarissa tries to console herself thinking that "what she loved was this, here, now, in front of her" (Ibid.161) and wondering, as she walked towards Bond Street, if "it mattered that she must inevitably cease completely". She asked herself if she resented it and if it did not "become consoling to believe that death ended absolutely? but that somehow in the streets of London, on the ebb and the flow of things, here, there, she survived" (Ibid.161). This sense of momentary continuity is stressed by the lack of capitals in the paragraph. (*Mrs. Dalloway* is a book where there are no chapters. The only hints we get that signal the end of an episode and the beginning of another are spaces in the narrative, and sometimes a few words written in capitals). The theme of survival lingers in Clarissa's mind as she thinks about the woman opening a bazaar after hearing of her son's death in the war. The incident, intended as an example of heroism and assuming public responsibility while keeping grief in private, appears as senseless on account of the word *bazaar* and its connotations. Once more, as in the rest of her narratives, life is shown as senseless.

Mrs. Dalloway is in the flower-shop selecting delphiniums, sweet peas, lilacs and carnations when we encounter one of those transitions. Mrs Pyn is looking out the window making apologies for the noise of traffic when the explosion from a motor car makes passers-by stop and stare. This external event also gives Woolf the opportunity to move us outside the shop and into the minds of Septimus Smith and his wife Lucrezia¹⁰⁸. Everyone is thinking of the motor car but the Smiths feel that the attention of all passers-by is focused on Septimus. The crowd speculates about the occupant's identity and many are convinced that is someone of high rank. This thought gives significance to Clarissa's life, a sense of belonging, of continuity, of history. A security which makes her stiffen and think how "she would stand at the

¹⁰⁸ We have explained how in most Modernist texts perception triggers many dialogues and recollections. Perception is also the starting point for the internal construction of the characters Woolf termed "tunnelling process".

top of the stairs" (Ibid.166) at her party. The bells strike eleven times reminding Clarissa and the reader of the "real" objective time.

Meanwhile, the sight of a plane writing in the sky connects people's thoughts. Everyone insists once more on the significance of the writing. They all try to read letters, words, but for Septimus is a message from another world. Septimus's hallucinations force him to close his eyes and he feels isolated from the world. His wife, a foreigner, symbolizes also the theme of isolation hinted at in all the relationships in this novel and in all of Woolf's novels in general. A further example of isolation, we are just fragments, islands on the stream, is seen in the brief portrait of Maisie Johnson, just arrived from Edinburgh. For Mr. Bentley, a man down the river at Greenwich, the plane is a symbol of technological and scientific advances which will allow freedom and opportunities. The episode ends with another man, unnamed and unemployed, entering St. Paul's Cathedral. Once more he stands on the threshold wondering about the significance and connection offered by the Church; searching for a sense of direction in life.

Religious metaphors continue to be used by Woolf in the next episode, when Clarissa arrives home and feels "like a nun who has left the world and feels fold round her the familiar veils and the response to old devotions...She bowed beneath the influence, felt blessed and purified...(Ibid.174). Woolf suggests that Clarissa achieves her sense of purpose being hostess at her own home, looking after "dogs, canaries, above all Richard, her husband" (the irony is implicit) (Ibid.174). But Clarissa finds out that Richard will be having lunch at Lady Bruton's and she has not been asked. Though "no vulgar jealousy could separate her from Richard", she "feared time itself". In other words, Lady Bruton is an image of Clarissa herself, giving parties to kill the time. And Clarissa feels "how year by year her share was sliced; how little the margin that remained was capable any longer of stretching". She feels the passing of time, and passing by the open staircase window...she felt "suddenly shrivelled, aged, breathless, the grinding, blowing, flowering of the day, out of doors, out of the window, out of her body...(Ibid.175). Clarissa only feels alive when she is *outdoors*, in the streets of London. An unconscious desire to escape, to move *out*, pervades Woolf's narratives, similar to Stephen Dedalus' urge to fly in *A Portrait*. But no end is envisioned in this *voyage out*.

As Clarissa retreats to her room, an attic room because "Richard insisted, after her illness, that she must sleep undisturbed" (Ibid.175), she feels "like a nun withdrawing, or a child exploring a tower" (Ibid.175).¹⁰⁹ She feels isolated and child-like, and thinks she has

¹⁰⁹ Feminist critics, such as Showalter (1985) have explored the effect of rest cures upon women diagnosed mental disorders. Locked up in rooms in isolated areas of the house (towers, attics, etc.) these women were often treated like naughty children who should obey their husbands and their doctors. Their static temporal experience is reflected in the metaphor of the wall, used by Woolf and Charlotte Perkins Gilman.

failed Richard. Her thoughts point out that "she could not dispel a virginity preserved through childbirth which clung to her like a sheet". Lacking the experience of self-fulfillment after marriage, Clarissa recalls her relationships with women, Sally Seton in particular, feels old but rejects these thoughts cheering herself up thinking "she had just broken into her fifty-second year. Months and months of it were still untouched" and thinking of her party.

The following episode narrates Clarissa and Peter Walsh's encounter. As they remember the past together, the barrier between them begins to dissolve. However, the conversation shows how different they are and how they try to hide their vulnerability and insecurity. Life separates them once again as Big Ben strikes the half hour and Elizabeth, Clarissa's daughter comes into the room.

The bell sound makes Peter Walsh recall the passing of time, Clarissa's illness and, unconsciously, the metaphorical death which he thinks has overtaken Clarissa. As Walsh walks along the streets, he appears lonely and unfulfilled, following a girl and imagining an encounter with her, enjoying the lack of identity and anonymity the streets confer on him. He sits on a bench in Regent's Park and falls asleep. Like Lucrezia, Maisie Johnson and many others, Peter is a "solitary traveller" seeking a sense of significance in life. At times he thinks "nothing exists outside us except a state of mind" (Ibid.192)¹¹⁰, but there is a longing in him, a desire for a cause or for a religious faith which will confer meaning on life. He awakes suddenly and finds himself concerned with "the death of the soul" (Ibid.193), which makes him think of Clarissa and how she has been changed by the values of upper-class British society. Peter's memory goes back to the history of the courtship between Clarissa and Richard. Gradually, he begins to take notice of the world around him and of the little girl and her nurse, sitting next to him. The little girl runs into Lucrezia and Woolf uses the incident to move into Lucrezia's mind.

Lucrezia is thinking about her sacrifices for Septimus. She no longer wears her wedding ring, a gesture taken by the reader and by Septimus himself as a symbol of the breakdown of their marriage. Septimus is completely remote from the world and imagines a man in grey (Peter Walsh) to be Evans, his superior and friend who died during the war. Septimus imagines him to be bringing a message. Like in the episode of the plane, Septimus seeks for a meaning, a significance in his nightmarish life. He responds to Lucrezia, asking the time, "I will

¹¹⁰ Woolf presents both the subjective experience of time (a state of mind) and the objective time marked by the Big Ben. Although she does privilege subjective time, there are no grounds to conclude that she dismisses objective time altogether. In *To the Lighthouse*, "real" time or the time of nature appears in the second section, as it does in every introductory interlude of *The Waves*. However, she seems to reject the authoritarian role that "real" time can have.

tell you the time" and smiles "mysteriously at the dead man in the grey suit". Big Ben strikes again and we enter Peter Walsh's mind.

He keeps thinking about Clarissa's "governing class spirit", a determination which in a way he seems to admire and which he traces back to the moment when she saw her sister crushed by a tree –a powerful Woolfian symbol. Peter reaches the gates of the park, a point of transition. He is thinking about his new marriage and he is aware he must make a decision, but he is interrupted by an old poor woman. Peter gives her some money.

The same woman is seen by Lucrezia and she recognizes in her some of her own loneliness. Lucrezia admires her strength despite adversity and suddenly feels convinced that Sir William Bradshaw will be able to cure Septimus. The following pages render Septimus's story from the narrator's point of view.

As Big Ben strikes twelve, the Smiths meet Sir William but the interview leaves Lucrezia unsatisfied and Septimus tries to say something nobody wants to listen to. The narrator then, focuses on Sir William and his wife, criticizing their lack of humanity. Woolf uses Sir William to attack the system and the war that was allowed to swallow up "many millions of young men called Smith" (Ibid. 211), taking away the "ablest young fellow... so prying and insidious were the fingers of the European War." And Septimus, having lost what Sir William called his sense of proportion, "congratulated himself upon feeling very little" when his friend Evans had died, and later "he could not feel" (Ibid.212), "he could not taste, he could not feel" (Ibid.213). Dr. Holmes had said that "there was nothing whatever the matter" (Ibid.215) with him, but "he did not feel" (Ibid.215). "His wife was crying and he felt nothing" (Ibid.215). Woolf knew this feeling very well, for she had experienced it when her mother died, and when Stella died, and her brother, and her father... Woolf's own experience with depression makes her write pages against Sir William, a man who cannot stand a society which permits deviation from what he regards as normal. For Woolf Sir William's theory of proportion and sanity is merely an advanced method of social control. She points out that "he devoured", "he shot people up" (Ibid.223). She goes as far as calling Sir William's patients "his victims" (Ibid.222). As the Smiths walk away down Harley Street, the clocks "nibbled at the June day, counselled submission, upheld authority, and pointed out in chorus the supreme advantages of a sense of proportion..."(Ibid.223).

The clock is once more what does the "shredding and slicing, dividing and subdividing" (Ibid.223) in the novel, and here it marks the beginning of another episode. Hugh Whitbread is walking towards Lady Bruton's. Woolf uses the encounter between Lady Bruton, Hugh Whitbread and Richard Dalloway to satirize people who, like Sir William, allow a social theory

to override their sense of humanity. Hugh is criticized for his patronizing attitude towards social inferiors such as Miss Brush, Lady Bruton's secretary, and Peter Walsh, who expects to get some help for a job from Hugh. The mention of Peter Walsh makes Richard think of his wife, for whom he buys flowers on the way home.

After Richard has left to go to Parliament, Clarissa settles for her three o'clock rest. She feels happy about what daily life has to offer, "that one day should follow another ... see the sky; walk in the park; meet Hugh Whitbread; then...Peter...; it was enough. After that, how unbelievable death was! –that it must end; and no one in the whole world would know how she had loved it all" (Ibid.236). Her positive feelings disappear after she sees Elizabeth leaving with Miss Kilman, her companion. She thinks of Miss Kilman's excessive religiousness and feels she's losing her daughter. Clarissa, like Woolf herself, thinks religion is not a solution to the problems of human isolation and the passing of time, of which the reader is again reminded when Big Ben strikes the half hour. "And here the other clock, the clock which always struck two minutes after Big Ben, came shuffling in with its lap full of odds and ends" (Ibid.239). Objective time is resumed and Clarissa remembers all the things that still had to be done for her party.

The scene in which Elizabeth and Miss Kilman are having tea provides two different points of view on Clarissa. The effect of the scene on the reader is that of ambiguity towards the characters. We are being asked to sympathize with them while at the same time we are shown their real inner selves, their unconscious desires. Once more we get the impression of individual isolation and lack of communication. As Elizabeth takes an omnibus back home we realize the social pressure on her to form part of her class, to go to her mother's party. She is happy to have taken the wrong bus, and the unfamiliar journey gives her a sense of anonymity and a feeling of liberation. "She was a pioneer, astray, venturing..."(Ibid.246). Katherine Hilbery experiments a similar feeling on an omnibus trip like this in *Night and Day*.

The narrative turns to Septimus Smith, watching the wall-paper in his flat in Bloomsbury. Lucrezia is making a hat. At times they communicate, but most of the time Septimus is haunted by his visions. They receive Dr. Holmes's visit and Septimus thinks of a knife, a razor, a gas-fire, "there remained only the window". "He did not have to die" , he thought sitting on the sill, "life was good" (Ibid.253), but he flung himself violently onto the railings. Dr. Holmes calls him a coward. "The clock was striking –one, two, three...the clock went on striking four, five, six..."(Ibid.254). The intense dramatism of the scene is reinforced by the beginning of the next section in big capitals. "ONE OF TRIUMPHS OF CIVILIZATIONS", that was Peter Walsh's thought as the bell of the ambulance sounded. "The efficiency, the

organisation, the communal spirit of London". Peter Walsh's introspection brings early memories of Clarissa and her "transcendental theory, which, with her horror of death, allowed her to believe, or say that she believed (for all her scepticism), that since our apparitions, the part of us which appears, are so momentary compared with the other, the unseen part of us, which spreads wide, the unseen might survive, be recovered somehow attached to this person or that, or even haunting certain places, after death..."(Ibid.256). The points raised in this paragraph are important for our understanding of the novel because Woolf is precisely trying to reveal the hidden, the unseen part in all her characters. She tries to achieve her aim by means of multiple point of view and using what she called "her tunnelling process", that is, presenting both past and present experiences, an introspective journey into the characters's minds. But Woolf frames her characterization by giving also outer description. She presents the individual aspirations as well as the public self, personal subjective time but also "real" objective time¹¹¹.

We finally get to Clarissa's party, an experience which is different for every character. Maids and guests interpret events in different ways and see different aspects of them. Their experiences are always partial, fragmentary. Only the reader is allowed to connect the various visions. The superficial success of the party masks the people's failure to connect, each person too preoccupied with their own thoughts. The theme of the isolation of the individual is brought forth once more. In a sense, Clarissa's party is like Woolf's book, an attempt to bring people together, to break the communication gap, but like Forster's *Passage to India*, success is an illusion. "She felt what a pity; and she felt if only they could be brought together; so she did it. And it was an offering; to combine, to create; but to whom?"¹¹².

When Clarissa hears about Septimus's death from the Bradshaws, she is again reminded that her party, her success, is only temporary. Death is lurking everywhere. "Death was an attempt to communicate; people feeling the impossibility of reaching the centre, which, mystically, evaded them; closeness drew apart; rapture faded; one was alone. There was an embrace in death" (Ibid.277)¹¹³. Clarissa takes refuge in the solitude of her room, and thinking of Septimus as a victim, tries to sum up her life. The striking of Big Ben in the distance brings

¹¹¹ We use inverted comas to refer to "real" because, as we have mentioned before, the connection between our ideas and the world seems essentially unknowable. Woolf's writing shows a similar concern. This does not mean, however, that "reality", whatever that may be, should be considered fictional.

¹¹² The sentence echoes Shelley's poem, Rhodas' leit motif in *The Waves*. For the Romantic artists, art had a clear purpose and the artist was a priest-like figure. The Modernists, as Wilson (1926) noted, feared the loss of purpose in art, considered entertainment and subject to public demand and marketing constraints that converted the author in a prostitute, selling his/her creative body for money. Joyce shows a similar concern (Section 11).

¹¹³ Almost an echo of Heidegger and Existentialism. We shall come back to the question of death in Section 12.

her back to "reality" and her responsibilities as hostess. "WHERE IS CLARISSA?" (Ibid.278). Peter Walsh's question marks the opening of the last scene and is answered only partially at the end of the book. As Peter and Sally try to sum Clarissa up we realize that they only have a partial view of a much more complex "reality".

Paul Ricoeur has indicated (Ricoeur,1987:182-200) that in *Mrs. Dalloway* narrated time regresses as narrative time progresses. There is a gradual piling of remembrances, continuous incursions towards the past (what Woolf had called "tunnelling process"), which build up the characters' personalities. Meanwhile the passing of chronological time is emphasized by the bells of Big Ben. The experience of subjective time and the psychological density of the characters become the focus of the novel. *Mrs. Dalloway* is "a novel of the resurrection of the past into the actual present of the characters' lives" (Miller, 1970:113), but this presence of the past in the characters' lives (tunnelling process) does not achieve a teleological end, because it does not point towards the future. The historicity of the individual remains broken. "Fear no more says the heart, committing its burden to some sea which sighs collectively for all sorrows and renews, begins, collects, lets fall. And the body alone listens to the passing bee; the wave breaking; the dog barking, far away barking and barking" (*Mrs. Dalloway* 59). However, Woolf's search for a kind of universal consciousness linked to the natural world, as seen in *The Waves*, was already under way.

The theme of the fragmentary nature of life/time has appeared as a prominent issue in all of Woolf's narrative up to *Mrs. Dalloway*. It is in this novel, however, where Woolf introduces the structure of a journey of wandering as a controlling narrative principle. Lacking the unifying emblems and motivations of the quest and other journey forms, or even the unifying satiric purpose of the loose picaresque, the episodic quality of the journey of wandering offers little basis for structural cohesion. The perception of time as fragment is therefore very strong and narrative problems of emphasis and closure become particularly acute. Thematic focus becomes fluid as the reader voyages aimlessly within the characters minds through the stream of their consciousness. The effect is that of confusion, lack of coherence, almost as a principle of formal dissolution. The novel represents the impossibility of communicating human experience, of rendering the world in a mimetic way, of making it into a coherent art. Life is endless and aimless motion. Transcendence offers no assistance to those who, like Woolf, must deal with material limitation, including the ultimate material limitation of death.

Ricoeur has shown how the different temporal experiences portrayed in the novel produce an effect on narrative time, thus influencing the reader's own perception of time. The

experience of fragmentation drives the reader to a point of anxiety (Ricoeur compares it to St. Augustine's *distentio animi*, Ricoeur, 1987:189) burdened by the inexorable strikes of Big Ben, like Septimus. The past becomes "the horror". History is a nightmare from which the only escape is death. But even this climatic moment of Septimus' suicide becomes an anticlimax embedded in the continuous flow of chronological time. Before he jumps through the window, achieving his liberation in death, Septimus hears "the sound of water...in the room and through the waves came the voices of birds singing" (*Mrs. Dalloway* 211), almost an echo of *The Waves* and of Woolf's own suicide. His memory, however, like Rachel's in *The Voyage Out*, drowns in the idle chat of Clarissa's guests, leaving us the sweet-bitter taste of nothing¹¹⁴.

Suddenly she remembered. When she had sat there last, ten years ago there had been a little sprig or leaf pattern on the table-cloth, which she had looked at in a moment of revelation. There had been a problem about a foreground of a picture. Move the tree to the middle, she had said. She had never finished that picture.

V. Woolf, *To the Lighthouse*, 1927:200

To the Lighthouse was published on the 32nd anniversary of Julia Stephen's death. It sold more copies than Woolf's previous novels and many of her friends thought it her best book (Bell, 1972:129).

It is an autobiographical novel, largely influenced by the summers that Virginia spent as a child with her family at St. Ives, Cornwall. The novel is set in the Hebrides Islands, off the west coast of Scotland, but it seems that Woolf's portrayal of the fauna and flora was quite inaccurate, the critic Violet Dickinson pointed out (Bell, 1972:129). Like Tallard House, the house Leslie Stephen bought the year Virginia was born, the Ramsay House in the Hebrides looks out to sea and has a view of a lighthouse. The first visit back to the house following Julia Stephen's death was the germ for the novel. Woolf wrote in a diary entry (Diary, July 20, 1925) her ideas for the book. "Father and mother and child in the garden; the death; the sail to the lighthouse...(I conceive the book in three parts: 1 at the drawing room window; 2, seven years passed; 3, the voyage)." Quentin Bell notes that the conception of the novel probably occurred around the completion of *Mrs. Dalloway* and that Virginia found the first section, "The Window", easy to write (Bell, 1972:121) while the middle one, "Time Passes" presented the most difficulty for her (Ibid. 290). "Time Passes" was the only section translated and published in France, and it was highly praised by contemporary reviewers. "It is, I think, in the superb interlude called 'Time Passes' that Mrs Woolf reaches the most impressive height of the

¹¹⁴ For an exploration of "nothingness", see Section 12.

book..." (Kronenberger, L. review. The New York Times. 8 May,1927). Her sister Vanessa wrote to Virginia: "you have given a portrait of mother which is more like her to me than anything I could ever have conceived of as possible...You have given father too I think as clearly, but perhaps, I may be wrong, that isn't quite so difficult." (Appendix to vol. 3 of V. Woolf's letters, quoted in Hussey,1995:309). In her diary (28 Nov, 1928) Virginia writes that she was obsessed by them both, "unhealthily; and writing of them was a necessary act..." In *Moments of Being*, she explains how "one day walking round Tavistock Square I made up, as I sometimes make up my books, *To the Lighthouse*, in a great, apparently involuntary, rush...I wrote the book very quickly; and when it was written, I ceased to be obsessed by my mother...I suppose that I did for myself what psycho-analysts do for their patients..." (, "Sketch of the Past" in *Moments of Being*:80-81)

Virginia herself appears in the novel in fragmented parts as both Cam, a child and later and adolescent who struggles to work out her relationship with her father, and as the artist Lily Briscoe who mourns Mrs Ramsay and attempts to celebrate her in her work. The novel does not so much attempt to tell the story of her parent's lives or their marriage as to give a sense of their presence. Woolf herself wondered whether this book was not a kind of elegy, memorializing the dead.

Like in her other novels, Woolf does not try to give us a full account but to record only the really fundamental experiences, what she called "moments of being". To put these moments of intense vision, these memories, into words. Woolf was deeply influenced by Proust and like him she realized that "the past is beautiful because one never realizes an emotion at the time. It expands later, and thus we don't have complete emotions about the present, only about the past." (Diary March 1925). Many of these intense moments were recorded in a series of autobiographical papers and memoirs which Woolf intended to use as material for an autobiography, and which were published after her death as *Moments of Being*. Woolf's greater emphasis is, however, not in what happened but in how it happened. In fact, her critics have often complained that her novels lacked everything most people wanted in a novel; clearly defined characters, dramatic development and plot, clear moral analysis and a resolution of everything at the end. This is particularly true in *To the Lighthouse* and *The Waves*.

In her essay "Mr. Bennett and Mrs Brown" (*Collected Essays*, I) Woolf argues that "in or about December 1910, human nature changed...All human relations have shifted –those between masters and servants, husbands and wives, parents and children. And when human relations change, there is at the same time a change in religion, conduct, politics and

literature." ("Mr. Bennett and Mrs Brown":635). 1910 was the year that the Post-Impressionist Exhibition came to London and a year of political and social upheavals that paved the way for the social changes that came after World War I. This brief quotation shows Woolf's primary motivation to experiment with Modernist forms, to explore human relations and human nature. In the same essay she argued that fictional characters are not simply realistic representations of people. They are fictional constructs and they are created according to certain conventions, which differ from one historical period to another. "I believe that all novels begin with an old lady in the corner opposite. I believe that it is to express character –not to preach doctrines, sing songs, or celebrate the glories of the British Empire, that the form of the novels, so clumsy, verbose, and undramatic, so rich, elastic, and alive has been evolved." ("Mr. Bennett and Mrs. Brown":635-636). In "Phases of Fiction" (*Bookman* 1929, later in *Collected Essays*, li:82)), Woolf is amused by the mind's power to create fictions, "to bring out relations in things". "The Mark on the Wall" was a sketch "of the way consciousness combines to evoke a proper fictional reality" (M.Moore,1980:225).

Like Joyce (see "The Dead") Woolf looks questioningly at the works of the previous generation. Their protagonists, Gabriel Conroy in "The Dead", Stephen in *A Portrait*, Lily Briscoe in *To the Lighthouse*, are confronted with situations in which the old literature is inappropriate for them. "Books, she thought, grew of themselves. She never had time to read them" (*To the Lighthouse* 159)

The focus of *To the Lighthouse* is not on political, social and historical events (although Perkins 1996 does find a political purpose behind Woolf's fragmented experience). Even the dreadful consequences of World War I (Andrew Ramsay is killed in the trenches) are not explicitly discussed. The focus is very narrowly on the family life of the Ramsays, on the subjective experience of the characters and their interactions and on how they achieve a personal identity, a sense of self. Morris Beja points out that Woolf's main concern in Part I and III is the resolution of emotional conflicts within the family. This is for Beja (1970) what distinguishes *To the Lighthouse* from other of Woolf's novels, for example *The Voyage Out* or *The Waves* which explore different types of relationships.

There is, however, another point of focus in *To the Lighthouse*, which echoes Woolf's other works: the issues of time and space and their relation to the characters themselves and to nature in general. Part II of *To the Lighthouse* is a deliberate intrusion in the narrative; an intrusion which appears to separate two worlds: the human world and the world of the forces of nature. The first one is a creative world which imposes order on things, furnishes them with meaning, and tries to resist the inevitable destruction of the outside world, that of the forces of

nature, mainly the passage of time. *To the Lighthouse* is a novel about identity and difference, about the self and about other selves, and about the perception of ourselves within a cosmic world. It is a novel about being and time.

For years, Virginia Woolf's novels attracted little interest by the majority of the reading public. Her focus on subjectivity at a time of important political and social events –the rise of fascism, the Spanish Civil-War, the Depression, the threat of renewed European War- made her novels seem of limited interest, although a number of other authors (E.M. Forster, James Joyce, D. H. Lawrence...) had a great concern for the development of subjective experience partly, of course, under the influence of the writing of Sigmund Freud. We must also bear in mind the personal characteristics of these writers, which enabled them to stay outside the system; Forster's special sensitivity, Joyce's expatriate vision and Lawrence's childhood memories and his marriage, made them political outcasts.

After World War II, new perspectives on their work were gained. As the New Critics became more interested in matters of point of view and the position of the narrator, they became aware of the great innovations in fictional technique that these authors had created. In the case of Virginia Woolf's novels, Auerbach (1946) was the first one to analyze the multiple point of view in Woolf's narratives and the importance for her characters of their past, which is seen as a stratum of time, the recovery of which can be triggered by insignificant events.

The first innovation concerns the way characters are perceived not only by themselves but also by other characters. The protagonism of an omniscient narrator telling the reader exactly what to think disappears. There is very little explanation of the characters' actions from an external or objective perspective. They are mostly built up of images and subjective experiences. The role of metaphor is particularly relevant.

Another way in which Woolf can create a multiple point of view is by suggesting an ambiguity between the characters' and the narrator's voices. The multiple perspectives of free indirect discourse offer Woolf the tools to disregard a unitary meta-narrative and replace it with other voices, the plural narratives of all her characters. In her aim to disregard one level of authority she goes as far as avoiding to present Lily Briscoe as full of self-assurance as an artist. The ambiguity created by the lack of consistency of perspective is complemented by Woolf's extended sentences and hanging pronouns, which Arnold Bennet's review had termed tryingly monotonous, unaware that they follow the rambling patterns of thought, an issue discussed in Auerbach (1946).

In the case of *To the Lighthouse*, Lily becomes a dominant zone of consciousness, yet she is introduced through the eyes of Mrs. Ramsay as “only Lily Briscoe”, and marginalized further by her position “on the edge of the lawn”(*To the Lighthouse* 25, part 1.3). Before we are positioned in her thoughts we are told “one could not take her painting very seriously” and that she is only “an independent little creature”(Ibid.). Even so, it is Lily who is framing Mrs. Ramsay in the window. Lily’s figure embodies Woolf’s struggle over identity as woman and her experience as a creative artist. And Woolf did not want to invest her with too much glamour and self-assurance.

The feeling of senselessness conveyed in part II of *To the Lighthouse* parallels a kind of inability to feel that some of Woolf’s characters experience throughout her novels. Woolf described this feeling in “A Sketch of the Past” when the reader is presented with the death of young Virginia’s mother. In *To the Lighthouse* Lily Briscoe experiences a similar indifference, an absence of feeling which makes her feel guilty and uncomfortable. As she paints her picture her memories of Mrs. Ramsay undergo a clarification. This only occurs because she has gained sufficient distance from the dead. Her own feelings come then into perspective when she revises her vision of Mrs. Ramsay, a vision which has changed as life moves on, and has become less and less satisfactory. The passage of time unmasks the dead as limited, culture-bound human beings. Some things are forgotten and others simplified, assimilated in Lily’s memory.

Several critics have discussed the relationship between Lily Briscoe and Mrs. Ramsay as an outlet of Woolf’s feelings about her mother. Dibattista (1980) has called the novel Woolf’s “private rite of passage”. Hermione Lee points out that Lily acts out Virginia’s own difficulties, “the impossibility of translating her mother from the past into the present” (Lee,1996:81). Similar conclusions are reached by Mark Hussey (Hussey,1994:309).

In *To the Lighthouse* Woolf does not use stream of consciousness or interior monologue. Her narration includes, as we have explained, the explicit speech of the characters expressing their thoughts, sensations, feelings, etc, but they can also be described in the words of a narrator, in what it’s known as free-indirect speech. Like the stream of consciousness, this technique allows a stream of narrative, a fluency and also an ambiguity between the characters’ and the narrator’s voices. A whole new level of reading which makes the narrative more interesting, but also more confusing. The sentence beginning “The wheelbarrow, the lawnmower...” (*To the Lighthouse* 7) provides an example of this shifting point of view. We begin this sentence positioned to explore further the young boy’s mind; yet the sentence indicates a shift in focus with the subordinate clause, “though he appeared the

image of stark and uncompromising severity..." (Ibid.). Now we have been pulled back from James and seem to occupy as viewers a more neutral space, until we reach the clause that begins, "so that his mother..."(Ibid. 8); then we appear to enter Mrs. Ramsay's thoughts on her son.

This choice of narrative technique goes hand in hand with Woolf's preoccupation with people's relationships. We have mentioned before how people's inability to connect is a common denominator in much of Woolf's narrative fiction. This impossibility is mentioned specifically in *Night and Day*, in *Mrs. Dalloway* and especially in *The Years* where all attempt of conversation at the party, ends up in failure.

The second innovation introduced by Woolf involves what she called 'tunnelling process', a process by which accumulation of images or of streams of narrated consciousness –thoughts, perceptions, feelings, memories, etc- follow a connection back in the story time in order for the reader to be informed of the character's past experiences which somehow condition some present experience.

The use of the techniques just described reveals a number of underlying issues. One of those is the notion of identity. How do we, as readers, judge characters whose inner thoughts are portrayed to us by shifting points of view? All of Virginia Woolf's novels are a manifest of the existentialist conception of life. In all of them, the construction of self is an unfinished business, a quest(ion) permanently open. Woolf thought this technique was much more realistic because after all "how did one judge people, think of them? How did one add up this and that and conclude that it was liking one felt, or disliking? "She would not say of any one in the world now that they were this or were that" (*Mrs. Dalloway* 160). "If we don't know ourselves how can we know other people...how can we make laws, religions, that fit, that fit, when we don't know ourselves? (*The Years* 253).

The process of forming a stable identity and sense of self-worth is shown to be, in all of Woolf's novels, particularly hard for a woman. For Woolf the question of women's experience is absolutely central to her work and the women's movement have provided a new impetus on Virginia Woolf studies beyond the scope of this dissertation thesis.

The flight of the mind.

Symmetry in language is made by means of infinite discords, showing all the traces of the mind's passage through the world(...) achieve at the end some kind of whole mode of shivering fragments; to me this seems the natural process; the flight of the mind.

Woolf quoted in Quentin Bell, 1972:138

How life, from being made up of little separate incidents which one lived one by one, became curled and whole like a wave which bore one up with it and threw one down with it, there, with a dash on the beach.
Woolf, *To the Lighthouse* 65

In different sections of this dissertation project we have seen that at the beginning of the 20th-century one of the main areas of concern in the various disciplines was the elaboration of a new paradigm for time. Different kinds of time-frame-works were being explored in the work of scientists such as Einstein, philosophers like Bergson and Heidegger, and also artists. We have claimed that there exists a literary philosophy of time exemplified in the work of authors such as Proust, Mann, Woolf, Joyce, Nabokov, etc.

As Proust explained in a letter to Antoine Bibesco, "There is a plane geometry and a spatial geometry. In my opinion, the novel is not plane psychology, but spatial and temporal psychology. I have tried to isolate the invisible essence of time." (quoted in Boisdeffre, 1969:191; my translation). Like Proust, Woolf opposes –let me call it a Bergsonian (although Paul Ricoeur doesn't see it quite the same way)- organic conception of duration to the traditional, representational, lineal conception of time and life. Her narratives are not merely representations. They are creations. Woolf's stories grow from a perception, a desire, or a remembrance, like a plant. The analysis of sense experience proceeds then into a kind of intellectual synthesis, well hidden in the branches of poetic metaphors and imagery, more a music than a language. Woolf's style is suffocated by sense perception, helped no doubt by her history of psychiatric disorders (it is well known that illness alters the power of the senses). As early as "The Mark on the Wall", Woolf's narrative shows suffering and illness as sources of knowledge. Woolf's isolated and contemplative attitude, like Proust's, reflect the cosmic isolation of humankind, transforming her narratives in an ontological and eschatological experience. Continuing with the organic metaphor, we are fixed to the ground, rooted, but life goes on. Are we just a stop in a kind of cosmic transit?

In *Mrs. Dalloway*, Woolf had played with the idea that there are two different sorts of time: chronological and internal. We have pointed out how Part II of *To the Lighthouse* presents a contrast to human time, the focus of Parts I and III. In the human time framework people are trying to make sense of their lives. They are looking for hidden unconscious meanings in their past in order to create a future for themselves. Woolf achieves this effect through her "tunnelling process".

There are numerous instances of this process in *To the Lighthouse*. One of the first is James' reaction to his father's denial of his mother initial statement about the weather being fine to go to the lighthouse. We do not know whether James' desire "to gash a hole on his

father's breast" (*To the Lighthouse* 8) is a conscious or an unconscious wish, but we do know that "such were the extremes of emotions that Mr. Ramsay excited in his children's breasts" (Ibid.). The simple past expresses an action, or in this case a feeling which was habitual. The indication of his presence and the rendering of an image of him "standing, as now, lean as a knife, narrow as a blade of one, grinning sarcastically" (Ibid.), gives us not a vision of Mr. Ramsay in that particular moment but the image built in his child's mind through numerous repetitions of similar experiences; an image that expresses perfectly the meaning of James's hatred of his father, full of oedipal resonance. Point of view shifts once more and we get the intrusion of a narrator who notes "the pleasure (of Mr. Ramsay) of disillusioning his son and casting ridicule upon his wife, who was ten thousand times better in every way than he was" (Ibid.), clearly James' thought again.

Woolf's tunnelling process recreates Bergson's process philosophy of time. The relationship between present and past is studied through the work of the mind's associative processes and through the mechanism of memory (see McNaron, 1996:228-30).

But Woolf also explores a different kind of time. Part II is a brutal intrusion of a different time framework, which collides with human time. We learn of the death of some of the characters through illness, accident or war. No explanations are provided. Events occur apparently without a cause, outside narrative sequence, as in *The Waves*. They appear senseless, unintelligible. But part II of *To the Lighthouse* is the only part narrated in a traditional way. A unique voice describes the characters, all sleep, the darkness and silence of the night, and the time of natural processes takes over. Winds and draughts blow around the house, and in this time framework human beings and their activities are only of marginal significance, a fact registered by their being narrated within brackets. The point of view is clearly non-personal and non-human. The tense used is continuous present, indicating not the present moment but some atemporal presence. The cleaning woman, Mrs. MacNab is also described as hardly human, a fact that some critics, wrongly in my opinion, have attributed to Woolf's snobbish attitudes.

The destructiveness of nature is the theme picked up by the narration in this part. We learn of Mrs. Ramsay's death, of Prue Ramsay's marriage and later death in childbirth, which inevitably echoes the deaths of Virginia's own mother and sister, Stella. We hear mysterious distant explosions, which mark World War I and soon discover Andrew Ramsay's death in the trenches, just like Woolf's brother. Human consciousness is not re-established until Lily Briscoe wakes in the morning some ten years later.

As we have mentioned Woolf's idea is to present two separate time frameworks, the subjective world of the characters and the cosmic time of the natural world. But we, as readers, also experience a different measure of time: the time it takes to read part II.

Instances of these time-shifts occur several times in the narrative. One more example emerges from the first pages of the novel, between Mrs. Ramsay's initial statement "yes, of course, if it's fine tomorrow" (*To the Lighthouse* 7) and her husband denial "it won't be fine" (Ibid. 8). Between these statements we have James sitting on the floor cutting out pictures from a catalogue. How much time –clockwise has passed? How much mental time? Can narrative space function as a measure of time? We have already mentioned Ricoeur's (1987) discussion on this point.

The figurative material of the novel is so organized as to dialectically encourage the reader to reflect on certain themes and about life, and to re-figure, as in Lily's painting, the process of creation of the work of art itself. Woolf's fluency with metaphor and symbol is so remarkable that the narrative is expressed mostly in figurative language. The un verbalized inner world of thoughts, desires, fears, sensations, fantasies, etc, is represented in images, associated with elements from the surrounding visual world. Repetition and variation of these figures give us the connections with the character's past and provide, together with Woolf's syntax, a sense of rhythm, a prose which has often been described as poetic.

Yom (1996) has discussed "Woolf's search for spiritual essences...expressed in light and colour". The obvious example of this is the lighthouse (Yom,1996:145-50). This image may be apparently associated with the passing of time, but this is not its only meaning. In Woolf's narrative (and also in Joyce's) each character can make of the same image something entirely different, a fact which once more points in the direction of multiple points of view. It also presents the external world as shaped by the observer-reader.

For James, the lighthouse, stark and straight , is a symbol of masculinity, like his father's lean knife-like body (*To the Lighthouse* 7-8). Mr. Ramsay is seen like a tower, tall and erect, surveying from its position of lonely eminence, like a seabird on a stake, as he recites in part III the lines of William Cowper's poem, "The Castaway"¹¹⁵ (Ibid.43-51). The metaphor of the lighthouse, when associated to Mr. Ramsay represents also a masculinity which stands straight and strong and uncompromisingly faces the facts; it represents his dreams of leadership and adventure, much like the heroes he reads about in Scott's novels and which he is in the habit of dramatizing, leading the charge of the Light Brigade, confronting the truth of

¹¹⁵ See footnote 106.

the human condition courageously. In spite of these inflated self-images he is a man of facts, "we are driving before a gale; we must sink". To him life is a voyage to "that fabled land where our brightest hopes are extinguished, our frail bark flounder in darkness" (Ibid.8). Mr. Ramsay's sense of failure makes him seek refuge in literature. He worries that his fame will not long outlive him, like it has Sir Walter Scott and Shakespeare. DiBattista argues that he is the authentic tragic figure in the novel, and that Lily's insight, after she *awakes*, "that the tyranny of the grieving father, not the death of the mother, constitutes the real childhood tragedy, is crucial to the resolution of the novel's elegiac theme" (DiBattista, 1980:182-3).

Mr. Ramsay's consolation for the passing of time, as for Mrs. Dalloway, is her good name. Their self-sacrifice and attentiveness to the needs of others are moments, they think, when "the thing is made that remains for ever after" (Ibid.97). Woolf's "moments of being" share the same feeling. Mrs. Ramsay, like Clarissa Dalloway, stands on the top of her staircase imagining how her party would be, and as she goes upstairs when the dinner is over, she thinks that she has created something that will survive in people's memory; "They would, she thought...however long they lived, come back to this night; this moon; this wind; this house; and to her too. It flattered her, where she was most susceptible of flattery, to think how, wound about in their hearts, however long they lived she would be woven." (Ibid.152-52), a vision of time both social but ephemeral (DiBattista,1980:176).

The difference between Mr. and Mrs. Ramsay's vision is that while her husband lives with the illusion that time can be defeated, conquered, "stormed at with shot and shell" (Ibid. 25), Mrs. Ramsay has no such illusions. Her party, the fruit bowl which she has created for dinner, does not have the power of physical survival. Her feminine world of domestic creativity is only a temporary achievement, compared to her husband's, whose "admirable fabric of the masculine intelligence, which run up and down, crossed this way and that, like iron girders spanning the swaying fabric, upholding the world." (Ibid.143).

Mrs. Ramsay's solitary contemplation of the lighthouse is a striking example of how our mind moves from one object of attention to another. She imagines people, "She, Lily, Augustus Carmichael" as "apparitions" which "now and again...rise to the surface"(Ibid.85) To Mrs. Ramsay this moment, together with her dinner-party, is one of those "moments of being" "when things come together in this peace, this rest, this eternity" There are many passages which suggest, as Mrs. Ramsay thinks, that "Beneath it is all dark, it is all spreading, it is unfathomably deep; but now and again we rise to the surface and that is what you see us by" (Ibid.). Mrs. Ramsay finds herself "sitting and looking, sitting and looking...(and) she became the thing she looked at –that light...the long steady stroke, the last of the three, which was her

stroke" (Ibid.86) The vision is only momentary and seized by darkness again, Mrs. Ramsay realized that "no happiness lasted"(Ibid.87) and "the insincerity slipping in among truths roused her, annoyed her. She resented this world of fragments, of transitions, in which we live and questioned if God could have made it. A world where "there is no reason, order, justice: but suffering, death, the poor"(Ibid.). She continued to knit sternly, repeating to herself "Children don't forget" (Ibid.86), wanting to remain in their memory, and gradually "she saw the light again". Mrs. Ramsay sits alone under the stroke of the lighthouse beam, falling under the spell of its rhythm, being caressed by it, and "off the floor of the mind, rose the lake of one's being, a mist, a bride to meet her lover". The intensity of her reunion with the light conjures up images of ecstasy, even orgasmic images. "She woke in the night and saw it bent across their bed, stroking the floor ... with its silver fingers" (Ibid. 88-89), like a caressing vessel "whose bursting would flood her with delight"(Ibid.); "the ecstasy burst in her eyes and waves of pure delight raced over the floor of her mind"(Ibid.).

The lighthouse is not the only metaphor for life's fragmentary nature. In Part 1, section 3 (Ibid.22) Mrs. Ramsay had been trying to cheer James up telling him the weather may, after all, be fine the next day. Suddenly she becomes aware that the background sounds of domestic life have ceased. Her consciousness becomes highly auditory, it had been visual in the previous example. Mrs. Ramsay hears the sound of the waves, "which for the most part beat a measured and soothing tattoo to her thoughts...I am guarding you. I am your support."(Ibid.23-24) She experiences a moment of terror. The waves sound to her "like a ghostly roll of drums remorselessly beat the measure of life"(Ibid.24), a vision repeated in *The Waves*. To Mrs. Ramsay's imaginative mind the sound suggests "the destruction of the island and its engulfment in the sea"(Ibid.), her world succumbing, her time slipping past. It "obscured and concealed" all other sounds. It made her realize "that it was all ephemeral as a rainbow"(Ibid.). The section closes with Mrs. Ramsay looking at her husband who marches up and down the terrace shouting out some lines from Tennyson's "Charge of the Light Brigade" (Ibid.25), fighting off the destructiveness of nature. Images in this section, like in the rest of the novel, are chosen by Woolf in order to describe Mrs. Ramsay's state of mind, but they also provide a thematic interpretation as they repeat throughout the novel: the theme of impermanence and the passage of time.

We encounter another such moment in Lily's and Mr. Banks' walk to the sea. "They came there regularly every evening...the pulse of colour flooded the bay with blue, and the heart expanded with it and the body swam, only the next instant to be checked and chilled by the prickly blackness on the ruffled waves." (Ibid.29).The image reminds us of Mrs. Ramsay's

vision of the lighthouse and of her moment of terror when listening to the waves. One moment the self meets its object in an ecstasies of reunion: "up behind the great black rock, almost every evening spurted irregularly, so that one had to watch for it and it was a delight when it came, a fountain of white water...a film of mother of pearl. They both smiled, standing there. They both felt a common hilarity, excited by the moving waves." (Ibid.) The next moment the illusion is shattered, "sliced...stopped; shivered; let it sails drop down...and instead of merriment felt come over them some sadness –because the thing was completed partly..." (Ibid.30). The orgasmic resonance of the passage ends; the complexion cannot last. It has been suggested that eroticism in *To the Lighthouse* is a way to cast doubt on the Victorian concept of woman as beauty of the world. For other critics, Levy (1996), Little (1996) the sexual imagery is mainly intended to express with more force, the feeling of those special moments of vision in which human beings feel at peace with themselves and an experiment on dialogic subjectivity.

Another important image in the novel is the repetition of the idea that life (and human time) is a journey, a metaphor already discussed in Section 5. In Woolf's narrative, this metaphor assumes most commonly the form of a sea voyage, full of risks, accidents. Woolf had played with this idea in her first novel, *The Voyage Out*, where the protagonist, Rachel, dies suddenly and absurdly.

There are a number of possible interpretations of the meaning of this theme. The literal interpretation would be that both narratives describe actual occurrences. On the moral level, the theme clearly seems to have to do with overcoming evil. On the religious level, it can describe the soul's journey toward God. On the psychological level, Jung (1939), Neumann (1954), and others have interpreted the theme as symbolizing descent into the unconscious, alteration in state of consciousness, or regression from the secondary process (abstract, analytic, reality-oriented) thought of waking consciousness to primary process (concrete, free-associative, autistic) thought and then return to secondary process thought.

For Kris (1952), the night journey theme mirrors the psychological processes involved in art creation: an initial stage of inspiration (with a regression to primary process thought) and a subsequent stage of elaboration (return to secondary process thinking). Many varieties of psychotherapy are based on the idea that the patient must first be made regress in order to allow a later progression or movement toward mental health, and it has been suggested that for an artist his work is a kind of exorcism of his/her own ghosts (Pippett 1955, De Salvo 1990, Caramagno,1992, Evans, 1997 Johnson 1997, Davis-Clapper 1997, Holmesland 1997).

In a narrative describing a “night journey” or any initiatory experience we might expect to find words indicating primary process language in a curvilinear increase and decrease. Martindale has explored the content of night journey narratives using a computerized content analysis and “The Regressive Imagery Dictionary”, and he has found that more primary process content has been found in the poetry exhibiting signs of psychopathology than in that of poets not exhibiting such signs (Martindale 1969, 1975). He is presently studying the narratives of schizophrenic and anxious authors, a study that should yield important data concerning the influence of Woolf’s psychological profile in her writings. Among the narratives studied by Martindale are Dante’s *Divine Comedy*, Melville’s *Moby Dick*, Conrad’s *Heart of Darkness*, Joyce’s *Ulysses*, etc. He has not included Woolf’s narratives in his studies yet.

Some researchers have argued that disruptions of psychological time are a central feature of many kinds of psychopathology (Friedman,1990). In their view these disruptions not only are symptoms of the psychological disorders but can actually serve to perpetuate them. Two of these disorders are schizophrenia and depression.

In schizophrenia, as psychosis sets in, there is a gradual breakdown of sequential thinking, the ability to place events into meaningful sequences. Thoughts are juxtaposed chaotically rather than being assigned to a place in time. The past, present, and future often become confused, with memories and future fantasies seeming as real as present sensations. This lack of temporal order contributes to many schizophrenic delusions. The loss of a sense of past and future may result in a diminished sense of personal continuity –feelings of “going to pieces”. The missing gaps in a normal sequence of ideas can lead to paranoid inferences, such as the belief that “somebody seems to steal my thoughts away” (Friedman,1990:117). The general finding is that schizophrenics give longer-than-normal verbal estimates of an interval that is presented to them and five shorter-than-normal productions of an interval specified in time units. Both of these findings are consistent with the interpretation that external time seems to pass slowly in relation to internal time. According to the cognitive and psychological theories of time perception discussed in Section 2, we gauge the amount of time that has passed by assessing the number of internal and external changes that have been registered. When thinking is disorganized and ideas leap from one to another, there is probably a strong impression that a large number of “units” of thought are passing through consciousness. This results in the impression “that much more than usual happened per minute of external time” (Ibid.118).

It is not difficult to recognize many of these symptoms in Woolf’s narratives. If recent work on the psychiatric history of Virginia Woolf is right, the feelings she conveys through her

use of stream of consciousness technique, interior monologues and free direct speech, and her use of imagery (light/dark (Hughes,1995) circular motions (Garratt,1998), inner journeys, etc.) seem to fit in the description of a person suffering from temporal disorders.

Clinical depression, which is a persistent state of sadness, hopelessness, diminished energy, and loss of interest in activities that used to be rewarded, can result also from genetically caused biochemical imbalances in the brain, some of which seem to interfere with the circadian timing system. Thwarting life experiences (sexual abuse during childhood, etc., see DeSalvo 1990 and Caramagno 1992) can also contribute to the disorder. These temporal distortions –the perceived slowing of time and a feeling of alienation from the future (see Minow-Pinkney 1987 and Hawthorne 1975) have been studied in research on depression.

Cognitive theories and internal clock theories of time perception predict that a slow internal rate should be manifested in underestimates of external time and productions that are too long. Thus the sort of mental slowing that is sometimes attributed to depressed persons should actually lead to the perception that external time is passing too rapidly!

Yet, there is the possibility that depression has no reliable effect on the processes used to make objective evaluations of intervals of time. When depressed people tell us that time seems to be passing slowly, they may not really mean that they have noticed a disparity between their estimates of time intervals and the amount of time that has elapsed on the clock. Instead they may simply be expressing the feeling that their current unhappy state just seems to go on and on (Friedman,1990:120).

Let's now return to the question of the journey. In *To the Lighthouse* the boat trip has a central role. Such a trip, anticipated early in the novel, is finally undertaken after Mrs. Ramsay's death. Like in *The Voyage Out*, the trip is a rite of passage, a voyage of initiation, a ceremony of farewell to the memory of Mrs. Ramsay. In fact, Mr. Ramsay conducts the trip much as a ceremony, with readings and intonations of verse and ritual gestures. His children imagine him conducting a symphony.

For James, the trip becomes a real passage. The loving devotion for his mother and the hatred he feels for his father make him feel trapped or immobilized. He cannot assume the identity of an adult man until he comes to term with his feelings. The trip allows him to see his father in a new light. He realizes he shares his father's severe sense of realism, facing death unflinching; he could contemplate the boar's skull uncovered in Part I, and has a vision of two sets of footprints on a polar expedition he imagines his own and his father's. Suddenly Mr. Ramsay praises James for his handling of the boat. His father's approval is the bridge he needs to jump to the other side, to cross the passage.

Cam's voyage also ends up with positive feelings for her father (and we must not forget that this character echoes Woolf herself). She can now watch her mother's ghost fade away into the distance, like an island. There is a sense of accomplishment as the boat arrives at the lighthouse. Mr. Ramsay looks back at the blue shape of the island in some private ceremony of farewell to his wife, and then he leaps like a young man onto the rock, ready to start a new life.

The seemingly steady march of the novel encompasses, as we have seen, numerous cyclical rises and falls. DiBattista (1980) has described this dialectical structure in terms of mother/father, father/son and male/female and has pointed out the ironic distance between the characters and their mythical figures, between the true remembrance and the mythification. A dialogue between the self and the world, as time passes, memories change and accrue and become difficult to reconcile. It is as if life turns into a gigantic dialectic wave in time. But in each of the cycles a common pattern emerges, a certain order sprouts out of the fragmented moments of consciousness, out of disorder, a metaphor used in the most recent critical evaluations of Woolf's work (Einorson 1996, Yom, 1996, Green 1997). "To the Lighthouse moves from a dream of childhood, through a nightmare of bereavement into the dream of freedom" (DiBattista, 1980:188). The contradiction absence/presence is resolved in Lily's dream. The last word of "Time Passes", "awake" ends the paralyzed life of the past, of the dead, of mourning. Only in the dream opposites merge. Only in the dream the word "no" does not exist (Freud, *The Antithetical Sense of Primal Words* Vol.XI, 1957:153-63 cited in DiBattista, 1980:186).

Already in the first scene, the narrative shifts from its setting in front of the window to events that occurred at an earlier undetermined time –the children's reactions to Mr. Tansley, Mrs. Ramsay's excursion into town with him, etc. The repetition of "no going to the lighthouse, James" (*To the Lighthouse* 22), takes us back to the present again. This manipulation of time doesn't simply undermine the linear progress of the narrative, it leaves the readers without a space and time in which to place ourselves. We no longer know if we are in the present moment or in the past. We realize we lie outside the fictional time of the narrative. "Where were they now" Mrs. Ramsay wondered, reading and thinking" (Ibid.77). Where are we now? we also wonder, "for the story of the Fisherman and his Wife was like the bass gently accompanying a tune, which now and then ran up unexpectedly into the melody" (Ibid.) Like Shakespeare's story within the story. Now and again the narrative's discordant notes rise into synchrony, and we read on, just like Mrs. Ramsay continued reading her story to James. Just like life goes on.

It is the characters' consciousness, their individual subjectivity, what renders the present meaningful to them and to us through memory; "how life, from being made up of little separate incidents which one lived one by one, became curled and whole like a wave which bore one up with it and threw one down with it, there, with a dash on the beach." (*To the Lighthouse* 65). The quotation could have very well been taken from *The Waves*.

Like Little (1992), Leaska (1998) sees Woolf's fragmented form as a portrayal of how a mind attempts to come to terms with its world; an example of Keat's negative capability exemplified in "Ode to a Nightingale". A progression from darkness to a moment of aesthetic flight into light, color, pleasure, etc, followed by a drop back into darkness. A struggle between two wills, that of death (the past) and survival (the future).

Rosalind: I pray you what is't o'clock?

Orlando: You should ask me, what time o'day; there's no clock in the forest.

Rosalind: Then there is no true lover in the forest; else sighing every minute and groaning every hour would detect the lazy foot of Time as well as a clock.

Orlando: And why not the swift foot of Time? Had not that been as proper?

Rosalind: By no means, sir. Time travels in divers paces with divers persons. I'll tell you Time ambles withal, who Time trots withal, who Time gallops withal, and who he stands still withal...

Shakespeare, *As you like it*, Act II, scene II, line 30, quoted in Ricoeur, 1987:194

Woolf wrote *Orlando* very quickly, in about six months, although she initially thought to finish it in three. She described it as "a biography beginning in the year 1500 and continuing to the present day", and she called it "*Orlando: Vita*". Once finished she wrote in her diary "I have written this book quicker than any; and it is all a joke; and yet gay and quick reading I think; a writer's holiday" (Diary, Sunday 18 March, 1928). After its publication she wrote "*Orlando* was the outcome of a perfectly definite, indeed overmastering impulse. I want fun. I want fantasy. I want to give things their caricature value." (Diary, Wed. 7 November, 1928). Woolf's views on writing, such as the need to write only to please oneself are reflected in a collection of essays on various fiction writers published as *Phases of Fiction* in the American periodical *Bookman* in 1929, while she was writing *Orlando*.

Hussey (1995) and others trace the original conception for *Orlando* to a diary entry for "The Jessamy Brides" (Diary, March 14, 1927) (Love, 1980:191), and episode based on the Ladies of Llangollen, a famous pair of 18th century English aristocratic women who eloped with each other to Wales. Lady Eleanor Butler (1739-1829) and Sarah Ponsonby (1755-1831) moved to Plas Newydd, Llangollen, Denbighshire in 1780. Of Anglo-Irish background, the ladies were regarded by the townspeople as eccentric characters. They were independent

and had an unusual preference for dressing in dark riding habits. The hospitality offered by the Ladies attracted many national and international figures of the day.

For other critics Woolf may have been encouraged to write *Orlando* following her personal involvement in Radclyffe Hall's trial for obscenity¹¹⁶. Woolf defended the book for the cause of lesbianism but as fiction she found it dull. She was determined that her next book, *Orlando*, would not be dull. It has been described as "masterpiece of playful subterfuge" (Lee,1996:485) in the presentation of lesbian themes and sex-change. Other critics have also noted that *Orlando* is a coded text that plays with censorship issues (Hankins,1997:184). Woolf mocks the censor (in the person of the Ladies of Purity, Chastity, and Modesty), puts the sex change openly in the novel, and also suppresses some lesbian elements while maintaining some such as "though she herself was a woman it was still a woman she loved" (*Orlando* 160). Indeed, irony is continuously present in the novel and the use of an often pretentious narrative voice, so unlike the free indirect discourse of Woolf's other novels, indicates that she is, as usual, concealing her own presence as author, this time impersonating a biographer and making parody of conventional biography. The book is not so much as a biography of Vita (1892-1962) as the symbolic story of the friendship between its author and Vita Sackville-West, to whom the book is dedicated. Baldanza (1955) notes how the facts of Vita's life and her family ancestry shape *Orlando*. Woolf mixes Vita's traits and biographical facts with fantasy, in what Reid describes as an attempt to reclaim Vita (Reid,1996:310), Woolf's most important relationship in her forties (Lee,1996:515), who by then had embarked on an amour with Mary Campbell. The book brought Woolf and Vita together a good deal, while researching details about the Sackville-Wests and arranging photographs which were published with the book. Vita and Woolf had met in 1923, introduced

¹¹⁶ Between 1906 and 1915 Radclyffe published five volumes of poetry, mostly about her passion for women. In 1907 she met 50 year-old Mabel Batten, who was married with a grown up daughter. They fell in love and set up home together when Mabel's husband died. In 1915 Radclyffe Hall fell in love with Mabel's cousin Una Troubridge (1887-1963), a sculptor who was married to an admiral and had a young daughter. Mabel died and two years later Radclyffe Hall and Una began living together. Radclyffe's novel *Adam Breed* (1926) was awarded, with Forster's *Passage to India*, the Prix Femina and the James Tait Black Memorial Prize. In 1928, she portrayed lesbian love in her autobiographical novel *The Well of Loneliness*. The book was banned in Britain but Jonathan Cape sent the type moulds to Paris where Pegasus Press published it. Copies were sent all over the world including Britain where Customs seized copies on the way to Leonard Hill's bookshop in Great Russell Street. Leonard Hill was charged, and defense lawyers gathered support for the book from leading intellectuals including E.M. Forster and Virginia Woolf. However, the magistrate ruled that it was an "obscene libel" and it was suppressed. The book continued to be published abroad and became very popular in America. It was translated into eleven languages and sold a million copies during the author's lifetime. Diana Souhami's (1998) theory of a misogynist conspiracy perpetrated by a male oligarchy was confirmed after she was granted access to previously unreleased government papers. The Home Secretary, Lord Chancellor, Chief Magistrate and Director of Public Prosecutions had all been, apparently, in clandestine correspondence about the case.

by Woolf's brother in law Clive Bell. They became lovers until Vita met Violet Trefusis, an old friend from her childhood, daughter of Alice Keppel, Edward VII's mistress.

There are many historical parallels between Vita's family history and Orlando's. There are also many exaggerations and fantasies. Most critics have agreed that the central issues are feminist ones, analysis of gender, an especially androgyny and lesbian themes. Clothes, not genitals or personality is what symbolizes gender change, and clothes have always been associated with society and cultural conventions, particularly in Shakespearean drama. The influence of Shakespeare's *As You Like It*, in which two young aristocratic lovers, Orlando and Rosalind, are cut off from their father's fortune, like Woolf's Orlando has also been noted by critics.

Another important issue addressed in *Orlando* is the history and development of English literature from the Renaissance. Critics have noted how the element of parody and feminist content free English literature "from the burden of this largely masculine tradition" (Daniel Fogel quoted in Hussey, 1995:204) In fact, *Orlando* is strongly linked to *A Room of One's Own*, a series of lectures Woolf gave that year at the Cambridge women's colleges and published a few months later in book form. *Orlando* "brilliantly embodies the seemingly contradictory political and aesthetic theories of *A Room of One's Own* in a vision of the comic sublime"(Kari Elise Lokke quoted. In Hussey,1995:205).

Orlando is a sixteen-year-old boy, swinging a sword at the shrunken head of a moor in the opening scene. It is the Age of Elizabeth I (r. 1558-1603) and Orlando's aristocratic family receives her visit. Orlando is sitting under an oak tree, a powerful symbol of life in Woolf's narrative, enjoying his solitude and love for nature, Vita's traits. He rushes to meet the Queen who likes this good-looking youngster. Two years later she calls him to court and confers on him the Order of the Garter. Baldanza notes that Thomas Sackville, Vita's ancestor and co-author of *Gorboduc*, first English tragedy, was Elizabeth's cousin. She gave him Knole Castle in Sevenoaks, Kent, a residence similar to Orlando's and described by Vita herself in a book. Orlando falls out of favor with the Queen when he is suspected of kissing a woman at court. He then becomes friendly with the Earl of Cumberland and begins to go incognito to beer gardens at night, among sailors and women "bold in their speech and free in their manners." But soon he grows tired "of the discomfort of this way of life and the primitive manner of the people" (*Orlando* 11) and returned to the court, now of King James I (r.1603-25) The description of the ladies ready to show him their favors is comical (Ibid.12). Soon, he becomes engaged to Lady Euphrosyne but he is intrigued by a skater he meets while enjoying a carnival on the river Thames, frozen during the Great Frost which we are told solidified

everything, even “unfortunate wayfarers”. (Ibid.13). The stranger, skating like a man but beautiful like a woman, turns out to be Princess Marousha Stanislovska Dagmar Natasha Iliana Romanovitch, niece of the Muscovite Ambassador (Ibid.15) whose ship has been frozen in. Orlando calls her Sasha for short, “the name of a white Russian fox he had had as a boy” (Ibid.18) who once bit him. Sasha’s character is based on Violet Trefusis, with whom Vita had a widely publicized affair between 1918 and 1920 (see Vita’s novel *Challenge* (1923) suppressed in U.K. and Nigel Nicolson’s *Portrait of a Marriage* (1973)) During the affair, Vita would sometimes dress as a man.

To return to the story, Orlando falls in love with Sasha and grows jealous when he thinks he sees her with a Russian sailor during a performance of Othello. Finally, they plan to run away together, but as he waits for her, the ice melts and the Russian ship sails away. Orlando suffers a long period of melancholy, like Vita, who would go to bed for days or weeks, and sleeps for seven days “in a trance, without perceptible breathing” (Ibid.28) everyone thinking him dead. When he wakes up “he appeared to have an imperfect recollection of his past life” (Ibid.). Orlando then becomes morbidly interested in reading and writing. The doctors, who the biographer –this time Woolf herself- describes as “hardly wiser than they are now” (Ibid.29), prescribed “rest and exercise, starvation and nourishment, society and solitude” (Ibid.). Woolf mocks here the so called “rest cure”, common treatment for depression of which she herself suffered intermittently all her life. The narrator goes on to pose the following questions “Had Orlando, worn out by the extremity of his suffering, died for a week, and then come to life again? And if so, of what nature is death and to what nature life?” (Ibid.). Woolf poses these questions persistently in all her novels but here, given the ironical mood of the book, she does not attempt to answer them, and “Having waited well over half an hour for an answer to these questions and none coming” (Ibid.) she goes on with the story. The questions, however, suggest the nature of Orlando’s depression and obsession. Like Hamlet, he spends hours thinking “how the skeleton lies beneath the flesh; how we that dance and sing must lie below; how the crimson velvet turns to dust” (Ibid.31) and reading Sir Thomas Browne, “a Doctor of Norwich, whose writing upon such subjects took his fancy” (Ibid.) Religion in Woolf’s mind is never a consolation, so that Orlando’s chaplain, Mr Dupper (note that dope means stupid) out of “cowardice, or love of hot ale” (Ibid.30) prefers “to imagine his Lordship safe among the tombs” (Ibid.). Orlando falls prey to the “disease of reading” (Ibid.32) and “before he turned twenty five” he had written “some forty-seven plays, histories,

romances, poems..."(Ibid.33). Obsessed by a short play he is writing "The Oak Tree"¹¹⁷, Orlando decides to seek advice from his admired Nick Greene, whom he brings from London. Soon he discovers Greene a fraud and largely motivated by money. With the feeling that "literature was a farce" (Ibid.43) he takes refuge in nature and "day after day, week after week, month after month, year after year" (Ibid.). Orlando would sit in solitude under his oak tree. In order to keep his mind occupied, turned to furnishing his huge house -365 bedroom, one for each day of the year-¹¹⁸.

To escape pursuit by the Arch-duchess Harriet of Romania, later Archduke Harry (Ch.4) (Woolf's play with gender and androgyny is once more apparent) Orlando asks the King, now Charles II (r.1660-85) to send him as ambassador to Constantinople (now Istanbul and Turkey).¹¹⁹ Orlando soon grows bored of society in Constantinople. He has no friends, nor attachments. One night he is seen by a washer-woman on his balcony, with a woman "apparently of the peasant class" (Ibid.59). Orlando falls into another seven days sleep during which his secretaries, examining the papers in his room, discover a marriage certificate between Orlando and a gypsy dancer named Rosina Pepita (Ibid.60)¹²⁰

On the seventh day of his sleep, an insurrection causes the English to escape. The rioters break into Orlando's room but think him dead. At this point the biographer is tempted to end the narrative, but Woolf's incisive pen begins to parody a pageant in which Truth, Candour and Honesty are "the austere Gods who keep watch and ward by the inkpot of the biographer" (Ibid.60) in an obvious reference to censorship. As the doors open, three figures enter, our Lady of Purity, our Lady of Chastity and our Lady of Modesty singing "Hide deeper, fearful truth" (Ibid.61). As the sisters retire, trumpeters blow "in a terrific blast: -'THE TRUTH'" in big capitals, "at which Orlando woke." The biographer has "no choice but to confess -he was a woman." (Ibid.62). Orlando is then described in androgynous terms, naked, "his form combined in one the strength of a man and a woman's grace". Woolf puts in that "The change of sex, though it altered their future, did nothing whatever to alter their identity" (Ibid.). The use of the plural form for the possessive 'their' and subsequent 'she' and 'he' (Ibid.63) appears to

¹¹⁷ Vita wrote a poem, *The Land* which celebrates the Kentish countryside and was awarded the Hawthorne Prize in 1927. She also wrote many books on gardening.

¹¹⁸ The episode (p.49) includes lists of items that resemble the many lists in Vita's book about Knole. (Baldanza,1955:109).

¹¹⁹ Baldanza (1955) points out that some of the Sackvilles had been ambassadors and that Vita had just returned from Persia, where her husband Harold had been on the diplomatic staff for several years. Woolf had herself been to Constantinople.

¹²⁰ Vita's grandfather, Lord Sackville, had five illegitimate children by a Spanish gypsy who already had a husband. It was a big scandal and these sons were not allowed to inherit Knole. But the only daughter, Vita's mother, married the heir, her cousin. In 1910, the illegitimate heirs brought a widely publicized lawsuit contesting

refer to Orlando's dual nature, although some critics have read it as a generalization to the rest of the world.

Orlando puts on an androgynous Turkish costume and goes to live with the gypsies in the middle of political anarchy, an implicit reference to the political situation in Europe; "it is not love of truth but desire to prevail that sets quarter against quarter and makes parish desire the downfall of parish" (Ibid.68). Orlando is looked as part of the gypsies until her love of Nature makes suspect of nature-worship. They plan to kill her "Honour, they said, demanded it, for she did not think as they did"(Ibid.), but she manages to escape to England.

Aboard ship, dressed in women's clothes Orlando ponders the benefits of being one or the other sex. Her clothes are lovely but not practical. She would not be able to swim with them, but she reflected on the pleasure of being rescued. She remembers "how, as a young man she had insisted that women must obedient, chaste, scented, and exquisitely apparelled." She would have to pay the prize now for she realized that "these graces were only attained by the most tedious discipline." (Ibid.72). The reference to culture shaping gender could not have been more explicit.

Back in London, it is the 18th century, Queen Anne's reign (1702-14). Orlando is welcomed home by her housekeeper, chaplain and servants, who ignore her sex-change, but she is faced with a lawsuit claiming that she is dead, and in any case, as a woman she cannot hold title to her property, which the narrator explains "amounts to much the same thing" (Ibid.76). We have already mentioned historical parallels with Vita's family history.

Orlando visits the chapel and the tombs once more, and reflects on religion and sin and on the poet's office, that could "adulterate and destroy more surely than lust or gun-power" (Ibid.79) She thinks it her duty "to shape our words till they are the thinnest intingement for our thoughts." (Ibid.79) a statement that appears to support the accepted critical belief that Orlando is in fact a coded text that plays with censorship issues, for Woolf concludes the paragraph affirming that "religion...had only (been) strengthened in her absence" and that Orlando "was rapidly acquiring the intolerance of belief" (Ibid.). She shuts the Prayer Book and looks out the window, a clear image of transition.

Orlando is interrupted by Archduke Harry, based on Henry, Lord Lacelles (1882-1974) one of Vita's suitors. In Chapter 2 he had disguised himself as a woman (Harriet) to court Orlando. She gets rid of him by cheating at a game and winning lots of his money. Orlando becomes obsessed with a lover and decides to dress up as a man for clothes "change our

the ownership of Knole. Vita's brother inherited it in 1928. The lawsuit ultimately impoverished the Sackville estate and led to the sale of Knole to the National Trust in 1947.

view of the world and the world's view of us" (Ibid.85) and becomes immersed in London society. She meets Pope, Addison, Swift, but soon grows tired of their misogyny. She picks up a prostitute named Nell who "discovering that they were of the same sex" exclaimed "I'm not in the mood for the society of the other sex tonight", another allusion to lesbianism which is reinforced when Nell introduces Orlando to her friends, Prue, Kitty and Rose, who invite her to their secret society. The narrator explains that Orlando "professed great enjoyment in the society of her own sex." (Ibid.101) and mentions rumors of her eloping to the Low Countries with a certain lady where the lady's husband followed them. Vita ran away with Violet Trefusis to Paris and her husband flew there to bring them back. The chapter ends with Orlando's vision of London covered by a black cloud as the 18th century ends.

The 19th century begins with a storm, alluding to the Storming of the Bastille and the French Revolution. The narrator explains that the sun appeared only at times and that the dampness began to enter houses and "stuck within". "Men felt the chill in their hearts; the damp in their minds" and "the sexes drew further and further apart." (Ibid.105) This dampness during the Victorian Period increased fertility in women and plants. Women "married at 19 and had 15 or 18 children...Thus the British Empire came into existence." (Ibid.105) This fact worried Orlando. She did not want to have to use a crinoline, like Queen Victoria, to hide the fact that she was about to bear a child. And she worries more when she notices the second finger of her left hand beginning to tingle. Orlando suddenly decides perhaps she should get married like everyone else. But "the cry that rose to her lips was once more 'Life! A lover!' not Life! A husband!". The biographer explains that "the spirit of the 19th century was antipathetic to her in the extreme, and thus it took her and broke her, and she was aware of her defeat at its hands as she had never been before" (Ibid.112). Seeking to find a partner in nature, she runs into the moor declaring "I am nature's bride", and breaks her ankle. A man on a horse gallops up. Marmaduke Bonthrop Shelmerdine, is a character that bears some resemblance to Vita's husband Harold Nicolson¹²¹.

Orlando and Shel fall in love but soon "an awful suspicion rushed into both their minds simultaneously, 'you are a woman Shel!', 'you're a man, Orlando!?'". But Orlando was declared "indisputably and beyond the shadow of a doubt...female (Ibid.117) and inherited her titles, house, estate, etc. By now, Orlando was "infinitely noble again" but also "excessively poor" after the lawsuits, just like Vita. But Shel did not mind whether she was rich or poor, a woman

¹²¹ Orlando calls Shelmerdine by the same pet name Vita used for Harold, 'Mar', and like Nicolson, Shelmerdine is away most of the time and once landed at Knoles in an air-plane.

or a man and neither did Orlando, so they married one day when the wind rose and Shel's ship was about to sail to Cape Horn.

One day, Orlando realizes it is 1928. She opens her eyes to this new world. She is having a child. She gets into her car and presses the accelerator. Once in London she looks at all these new inventions, the car, the lift... She is 36 and feels that "time has passed over" her. She reflects on the weight of the past. The traveler, the gypsy, the Ambassador, the Courtier, the Fine Lady...(Ibid.144), a great variety of selves without substance. She returns home and walks up towards the oak tree, "she liked to attach herself to something hard" (Ibid.150) and grabbing her poem "The Oak Tree" she thought of fame and looked at the sea.

* * *

An important symbol in *Orlando*, as in *The Voyage Out* or *The Waves*, is the mention of the oak tree, associated with the question of permanence or transition, life and death, "brevity or diurnity", "the elephant-footed deity or the gnat-winged fly" (*Orlando* 44). In *Orlando* there are specific references to the passing of time. Orlando sits under the oak tree and "time passed...and nothing whatever happened" (Ibid.43). Woolf dedicates several pages to the idea that there are two different sorts of time, chronological and internal, an issue she had explored in great detail in *Mrs. Dalloway*. "Time, unfortunately, though it makes animals and vegetables bloom and fade with amazing punctuality, has no such simple effect upon the mind of man."(Ibid.). Woolf plays with the idea that the human mind has the ability to range backwards and forward through the use of memory, and to become oblivious to what is going on in the outside world, like Orlando's mind after the seven days sleep. "The mind of man, moreover, works with equal strangeness upon the body of time. An hour, once it lodges in the queer element of the human spirit, may be stretched to fifty or a hundred times its clock length; on the other hand, an hour may be accurately represented on the timepiece of the mind by one second." (Ibid.). Continuing in the ironical tone of the book, Woolf concludes "this extraordinary discrepancy between time on the clock and time in the mind is less known than it should be and deserves fuller investigation. But the biographer, whose interests are, as we have said, highly restricted, must confine himself to one simple statement: when a man has reached the age of thirty...time when he is thinking becomes inordinately long; time when he is doing becomes inordinately short." (Ibid.43-44).

In another scene, Orlando, now a woman, has returned to his home and is visiting the tombs again and reading on the Prayer Book Mary Queen of Scots had once given him. The book holds souvenirs from the past, a blood-stain, a lock of hair, and a crust of pastry, to which Orlando had a flake of tobacco from a cheroot she is smoking. She reflects on religion

and sin, and on the poet's office, that "could adulterate and destroy more surely than lust or gun-power", shaping "our words till they are the thinnest integument for our thoughts" (Ibid.79). Orlando is aware of the passing of time and how "change was incessant...and change perhaps would never cease." The Prayer Book, a symbol of a certain age and a certain way of thinking, was only a fiction. "High battlements of thought, habits that had seemed durable as stone, went down like shadows at the touch of another mind" (Ibid.80). Orlando reads on the book of life and wonders "of what odds and ends are we compounded", "hair, pastry, tobacco"(80). Woolf places the reader in the historical period known as Enlightenment or Age of Reason. During this period, poets, who should never be trusted, preferred to see life as an illusion, "life is a dream". The narrator tells us that Orlando "was still flesh and blood", but that this was "entirely due to the fact (that)...the less we see the more we believe" (Ibid.93), to which Woolf ironically adds that "the lighting was a great improvement upon that of Elizabethan age", but that "the streets...were still very imperfectly lit"(Ibid.94). Orlando, who has met Mr. Pope at Old Madame du Deffand's house, is driven home in his carriage. Their drive is interrupted many times by light and darkness (Ibid.). As they cross Berkeley Square, Orlando wonders "What are we?", "But here again was darkness" (Ibid.) and Mr Pope and Orlando "went on talking agreeably...the dark spaces between the lamps had been becoming brighter and the lamps themselves less bright" (Ibid.95) and if as signaling the rising of a new era -the Romantic perhaps- the narrator gives nature greater protagonism and explains that "the sun was rising, and it was in the equable but confused light of a summer's morning in which everything is seen but nothing is seen distinctly that they alighted..." (Ibid.). Woolf's play with light in this paragraph is similar to the metaphor she uses in *To the Lighthouse*, an intermittent perception and recollection of life. Even though it is a spatial metaphor its temporal connections are obvious.

Orlando's last chapter brings the reader to Woolf's own time. "Weeks passed and nothing happened. Months passed and Orlando sat by the window wondering about life. Life, life, what art thou?" (Ibid.125). " And the birds cried "life, life, life!" and the grasshopper, the bees, the ants, the moths. Because "All the time she was writing the world had continued" (Ibid.126). Orlando realizes that death could not change that. "If I were dead, it would be just the same!" (Ibid.). This feeling that life goes on without you is also expressed by Woolf in all her novels, and particularly in *The Waves* and *The Years*. While in *Orlando* the feeling is a burden, in *The Waves* Woolf seems to have reached some sort of stability. In *The Years* we find Woolf doubting her own vision again.

Her character, Orlando, tries, like Shakespeare, to find some consolation in literature for the passing of time. She wants her book to be read, to be remembered, like the books of the famous writers from the past. Things have changed. "Time has passed over me...Nothing is any longer one thing. I take up a handbag and think of an old boat woman frozen in the ice. Someone lights a pink candle and I see a girl in Russian trousers..." (Ibid.141). Woolf describes the weight of the past, and the process of "tunnelling" which she tries to recreate in her narrative. The past grows and grows in our memory occupying the place of straight forward perception. Subjective time expands as we grow older. Woolf explores the issue with more detail in *The Waves*. The present comes back to us only at times, as when Big Ben strikes in *Mrs. Dalloway*. Orlando, "her hand on the door of her motor-car, the present again struck her on the head. Eleven times...", a clock and someone crying out "Look where you're going" (Ibid.142) bring Orlando back to the present. Streets are a refuge from the past but when Orlando and Mrs. Dalloway are at home, the shadow of the past lurks everywhere. Orlando even hears voices calling (just like Woolf used to in her periods of depression), and her great variety of selves –the traveler, the gypsy, the ambassador, the courtier, the lady...- speaking to her in a schizophrenic experience, just like Bernard's experience at the end of *The Waves*. Orlando hears those voices and the clock striking four, and then quarter past four, and herself "always absent from the present" (Ibid.149), "a shadow without substance" (Ibid.), "her mind began to toss like the sea...making the strangest alliances and combinations in an incessant checker of light and shade" (Ibid.150). Her hound brings her back to the present, "reminded her it must be about half past four –it was indeed twenty three minutes to six. She forgot the time." (Ibid.). Seeing the oak tree on the hill, Orlando went up to it, as she liked "to attach herself to something hard" (Ibid.). She grabbed her poem, *The Oak Tree* and thought of fame and looked at the sea and "the present brushed her face" (Ibid.153).

At times I can go back to St. Ives more completely than I can this morning. I can reach a state where I seem to be watching things happen as if I were there. That is, I suppose, that my memory supplies what I had forgotten, so that it seems as if it were happening independently, though I am really making it happen. In certain favourable moods, memories -what one has forgotten- come to the top. Now if this is so, is it possible -I often wonder- that things we have felt with great intensity have an existence independent of our minds; are in fact still in existence?

"A Sketch of the Past" in *Moments of Being*, 67

Woolf began *The Waves* (1931) shortly after finishing *To the Lighthouse* in 1929. She accumulated notes which she saw "like a lunatics dream" for a "play-poem" she was to call

The Moths (Diary 139.18June1927). She was fascinated by the image of a butterfly or moth¹²², pushing out of the chrysalis and emerging ("A Sketch of the Past" in *Moments of Being*, 122-23), a metaphor she applied to herself after "the blow, the second blow of death" (her stepsister Stella's) "struck on me; tremulous, filmy eyed as I was, with my wings still creased, sitting there on the edge of my broken chrysalis" (Ibid.). The image, which may symbolized self-destruction or transformation, appears also at the end of *The Voyage Out*. Eventually she changed this title for *The Waves*, for she needed a figure whose constant presence could be felt in the book.

On November 23, 1926 she had written, "yet I am now and then haunted by some semi-mystic very profound life of a woman, which shall all be told on one occasion; and time shall be utterly obliterated; future shall somehow blossom out of the past. One incident –say the fall of a flower- might contain it. My theory being that the actual event practically does not exist –nor time either". Hussey (1995) and Richter (1980) suggest that this experimental novel may have evolved from a mystical experience of depression Woolf may have suffered at Monk's House sometime in 1926¹²³. As Woolf reached the final page of *The Waves*, she wrote in her diary, "I have netted that fin in the waste of waters which appeared to me over the marshes out of my window at Rodmell when I was coming to an end of *To the Lighthouse*" (Diary, 7 Feb.1931). The experience of paralysis finds its expression in Woolf's remembrance of the puddle which she cannot cross (*A Writer's Diary* 100), a conflict which, for Moore, "dramatizes the phenomenological opposition between subject and object" (Moore, 1980:221), the conflict between the inner and outer dimensions of individual and society (Ibid.242), where "the moment of being becomes a vision in which nature is bracketed" (Ibid.226).

In *The Waves* Woolf traces the lives of a group of six friends, from childhood to late middle age. She explains that she is not trying to tell a story, "yet perhaps it might be done in a way. A mind thinking. They might be islands of light- islands in the stream that I am trying to convey: life itself going on" (Diary 229. May 28, 1929). Woolf was then still referring to her books as *The Moths*, islands of light, a metaphor which could well apply to her characters, for we hear each of them in soliloquies. They do not connect through conversation. Woolf was not

¹²² Richter, 1980:14 notes how the image appears in an essay entitled "Reading" (1919) in *Collected Essays*, II, 26. She traces the origin of the symbol to a moth-hunting expedition described by Quentin Bell, 1972,1,33-34. After 1930, the connection between illness and the chrysalis stage of the moth is made (Essays, IV, 194-5 cited in Richter,1980:19). Richter explains that characters in *The Waves* illustrate collectively the struggle of idea from conception to birth, the Jungian individuation of the creative self (Ibid.22). She cites Jung (1962) *Symbols of Transformation. An Analysis of the Prelude to a Case of Schizophrenia*, trans. R.F.C. Hull. New York: Harper, I, 249-50, where he mentions the symbol of the moth. In Greek, the words moth or butterfly and psyche have the same origin.

¹²³ We have already offered a connection between mental illness and the exploration of time.

sure she would be able to give it homogeneity. "Can they be read consecutively?" (*Diary* 312. August 20, 1930). She was then at page 100.

Critics have suggested possible models who may have contributed to features of the characters (Desmond McCarthy, Roger Fry). Percival is modeled in Thoby, Woolf's elder brother who died senselessly of typhoid fever in 1906 when he was only 25.

Despite its difficulty the book received very positive criticism. Harold Nicolson, Vita's husband, praised her facility "to convey the half-lights of human experience and the fluid edges of personal identity." He also recommended that the book should be read twice over. Other critics, those looking for a story, thought the book monotonous and found the reading exhausting, lacking passion, association with life and so lacking significance (Unsigned review in *The San Francisco Chronicle*, 6 Dec. 1931). Only some realized what it was all about. "(The characters) do not speak what is in their minds, they speak what is at the back of them: their inner consciousness are rendered articulate, but not dramatic, nor even coherent; they proceed from association to association... the universe, dissolved in the crucible of their minds, no longer exists; it is not an idea even..." (L.P. Hartley, 1931). Woolf's final conclusion was that the six characters were to be parts of a single character, in an effort to show that we are all one and not as separate as we might think (*Letters* 397). In a completely interiorized world, the characters represent the diversity and multiplicity of the self, fragments of a collective consciousness. Woolf's ideas testify to the relevance of George Moore's philosophy of consciousness found, for instance, in his "Refutation of Idealism" (1903) (cited in M. Moore, 1980:224 and Freedman, 1980:20)¹²⁴. Consciousness is what brings the differing objects together. A dialectical and inevitable cyclical alteration between a moment absorption in nature and the necessary emergence from it (*Ibid.* 240), in an effort for freedom and survival.

The individual story does not exist. But does the collective one? "The body of the complete human being whom we failed to be (...)" says Bernard. "Who am I? I have been talking of Bernard, Neville, Jinny, Susan, Rhoda and Louis. Am I all of them? Am I one and distinct? I do not know (...)" (*The Waves* 10-11) If life is only a series of "moments of being" Bernard concludes that "I begin to doubt if there are stories. What is my story? What is Rhoda's? What Neville's?" (*Ibid.* 28-29).

This idea that we are all fragmented selves part of a universal conscience can be glimpsed in the novel in a number of images. Perhaps the most important one is the progress of the sun, in what appears to be a single day. This progress is recorded in a number of

¹²⁴ Like Moore, Husserl, Russell, Whitehead, William James, Bergson, are among the philosophers exploring the relationship between the world and the way it is perceived in consciousness.

interludes, only vestige of the omniscient narrative in the book. These descriptions are put in past tense, but there are many indications which suggest that the reader must progress along them in a continuous present moment.

The sun, traditionally a symbol of masculinity, is crafted by Woolf's pen into a new "reality", a lamp held by "the arm of a woman couched beneath the horizon" (*The Waves* 3). The lamp was one of Shelley's symbols for inspiration, and like Shelley's poems, occupies a central position in *The Waves*, marking the progress of the book in a playful fusion between cosmic time (the sun) and fictional time (the lamp). The ambiguity is further emphasized by the appearance of the lady writing (Ibid.12 & 224...). In her diary Woolf had written, "yesterday morning I made another start on *The Moths*, but that won't be its title. And several problems cry out at once to be solved. Who thinks it? And am I outside the thinker? One wants some device which is not a trick." (*Diary*, 25 Sept 1929). Woolf wanted to write herself within her narrative so she put the lady writing while the gardeners sweep, in a kind of Sangrilah –where time does not exist- she called Elvedon. Like the author, the reader must immerse herself in the experience of reading, where reality becomes fiction. The narrative itself provides the clues on how it should be read. One must become immersed in it, explains Gillian Beer in her introduction to the Oxford edition, like a swimmer catching the crest of a wave as the sun rises (I), reaching then the furrow and immediately afterwards catching the front until one reaches the crest, and then sinking as before (late morning III). While the waves pass onward horizontally, the reader is simply lifted up and down vertically, in an apparent lack of motion. We are simply rocked up and down as the story time progresses. It is no good trying to go faster, to get quickly to the core, to catch hold of events, because the core is forever fluid, escaping from us. We would only become exhausted like some critics claimed. The idea is to let ourselves be rocked, sometimes gently, in a *lento* melody, sometimes in a *crescendo*, until "the shadows lengthened on the beach" (*The Waves* 174) and "sky and sea were indistinguishable" (Ibid. 197), when "the substance had gone from the solidity of the hills" and we are rolled ashore with the waves breaking, with the unvanquished, unyielding, Faustian spirit of those who want to know.

The basic design of *The Waves* is simple. There are six characters, three male, three female, whom we first meet as children one summer morning in a country house. They then separate to go to school and later to university, work, etc. They meet in a London restaurant to say goodbye to a common friend, Percival, who is leaving for India. Their paths diverge once again until they come together one day at Hampton Court. Only five are alive then. The others leave and Bernard stays to sum up the meaning of their lives.

The novel is divided in nine parts: 1. The sun rises (pp.3-20), 2. Midmorning (pp.21-57), 3. Late morning (pp.58-87), 4 The sun approaches midday (pp.88-120), 5. Noon (pp.121-135), 6. The sun's rays are slanted (pp.136-150), 7. Late afternoon (pp.151-172), 8. Evening (pp.173-196) and 9. Night (pp.197-248). The last part, Bernard's summing up, is the longest and functions as a kind of afterthought with tints of elegy.

The characters express themselves in identical manner but the emotional content of their consciousness is different. They experience their lives on different planes. Rhoda, the dreamer, "I desired always to stretch the night and fill it fuller and fuller with dreams"(Ibid.170). Her mind always elsewhere, obsessed by a longing for dissolution but fearful at the same time. "I will stretch my toes so that they touch the rail at the end of the bed; I will assure myself, touching the rail, of something hard. Now I cannot sink; (...) I hang suspended (...) above the earth now (...) no longer (...) damaged." (Ibid.15). The echoes of Kierkegaard's "our toes curled at the edge of the abyss" resound in these lines. Bernard says of Rhoda: "Rhoda loves to be alone. She fears us because we shatter the sense of being which is so extreme in solitude (...) (Ibid.109) Rhoda repeats she has no face. "But here I am nobody. I have no face. This great company, all dressed in brown serge, has robbed me of my identity". (Ibid.25) "I must push my foot steadily lest I should fall of the edge of the world into nothingness. I have to bang my head against some hard door to call myself back to the body" (Ibid.32)

Louis shares with Rhoda a taste for solitude and silence, but desires a sort of integration at the same time. "The time approaches when these soliloquies shall be shared. We shall not always give out a sound like a beaten gong as one sensation strikes and then another". His Australian accent exposes him as stranger. Louis struggles looking for a past, somewhere to belong, unhappy with his banker's son origin. "I was an Arab prince (...) I was a great poet in the time of Elizabeth (...) "(Ibid.104), echoing Orlando. His recurring image of the women carrying jars along the ancient Nile (Ibid.48, 69, 91) may well imply his desire for a continuity in time. "There are figures coming towards us. Are they men or are they women? They still wear the ambiguous draperies of the flowing tide in which they have been immersed" (Ibid.).

Neville is in love with Percival. He becomes conscious of his non existence as a story before the other characters do. "Bernard's stories amuse me at the start. But when they tail off absurdly and he gapes, twiddling a bit of string, I feel my own solitude. He sees everyone with blurred edges".(Ibid.39) Neville was perhaps emotionally upset by overhearing a conversation about a dead man. "He was found with his throat cut. The apple-tree leaves became fixed in the sky; the moon glared; I was unable to lift my foot up the stair" (Ibid.17) This recurring

threatening and blocking image of an apple-tree appears in Woolf's own experience as a child when she writes: "I overheard my father or mother say that Mr. Valpy (their neighbor at St. Ives) had killed himself. The next thing I remember is being in the garden at night and walking on the paths by the apple-tree. It seemed to me that the apple-tree was connected with the horror of Mr. Valpy's suicide. I could not pass it." ("A Sketch of the Past" in *Moments of Being*, 71). Woolf's association of death and trees continued for when Stella died she thought of Jack Hills, Stella's husband, and a tree. "(...) the tree outside in the August summer half light was giving me, as he groaned, a symbol of his agony; of our sterile agony; was summing it all up. Still the leafless tree is to me the emblem, the symbol of those summer months" (ibid.141). Percival/Thoby's death in *The Waves* is also associated to the image of the tree, an image which also appeared in *Orlando* and in *The Voyage Out*.

Susan is the incarnation of the life forces of earth: her children, her harvests, her well-stocked cupboards..."I shall never have anything but natural happiness. It will almost content me. I shall go to bed tired. I shall be like a field bearing crops in rotation (...) I shall be debased and hide-bound by the bestial and beautiful passion of maternity" (*The Waves* 108).

Bernard, the storyteller who dreads solitude, combines the sensibility of a woman with the sound judgement of a man. "But joined to the sensibility of woman (I am here quoting my own biographer) Bernard possessed the logical sobriety of a man" (ibid.55). The androgynous ideal of Plato's Tiresias, the "old man with wrinkled female breast" of Eliot's *Wasteland* offered the possibility of reconciliation of opposites, and was popular in Woolf's time. Adopting Coleridge's viewpoint, Woolf recognizes that all creative artists have been androgynous, Milton, Ben Jonson, Tolstoy, Proust, even Shakespeare "If one is a man, still the woman part of the brain must have effect; and a woman also must have intercourse with the man in her. Coleridge perhaps meant this when he said that a great mind is androgynous. It is when this fusion takes place that the mind is fully fertilized and uses all its faculties. Perhaps a mind that is purely masculine cannot create, any more than a mind that is purely feminine" (*A Room of One's Own*, 102 quoted by Moore, 1980:235).

Percival, whose name symbolizes revelation, his name taken from a secular Christian grail legend, brings with him mythic shadows of a Christ figure; he is the Messiah. He only exists as refraction of the consciousness of his six friends but paradoxically he is the only character which constitutes a story; he seems to represent a myth, a cultural hypothesis. He appears associated to the ancient victim-god. He even inspires thoughts of savage festivity, of flames and naked men dancing in Louis and Rhoda, "of leopard skins and the bleeding limbs which they have torn from the living body". Louis says of him: "His magnificence is that of some Medieval commander...

Look at us trooping after him, his faithful servants to be shot like sheep, for he will certainly attempt some forlorn enterprise and die in battle" (*The Waves* 28)

Some critics have noted the musical qualities of *The Waves* (see Moore, 1980), written while Woolf listened to classical music, mostly Beethoven's sonatas¹²⁵. Beethoven's fugues can indeed be an example of what Woolf attempted when writing the story. The fugal style, a single theme (nature time framework –the sun movement in one day) generates motifs heard throughout in different voices (the characters' soliloquies) which enter the fugue at different moments, and end in a perfect accord -Bernard's summing up-¹²⁶. Jane Marcus (1980) has also pointed out the significance of music in other of Woolf's narratives¹²⁷. All the characters, episodic as they are, provide echoes to the central theme, which in fact lies beyond the narrative itself. In order to reveal those echoes we shall progress as the hypothetical reader-swimmer¹²⁸.

For it was dark, "the sun had not yet risen" (*The Waves* 3) and the hand of our goddess lifted the veil "dividing the sun and the sky and the grey cloth" (Ibid.3), creating sea, sky and earth out of the fictional inspiration of a lamp; creating the vegetable world as "the light struck upon the trees in the garden" (Ibid. 4), and letting "one bird chirp(ed) high up" (Ibid.4). There was a house in the garden, but no sign of human presence, "all was dim and unsubstantial", a body without a soul. "The birds sang their blank melody outside" (Ibid.). The characters appear in the scene and they are only perceiving bodies of children trying to understand the world: I see, I hear, I feel. "I see a ring ...of light", "a globe", "I hear something stamping" (Ibid.5), "stones are cold to my feet", "the back of my hand burns" (Ibid.6)...

Bernard, Neville, Jinny, Susan, Rhoda and Louis become aware of their surroundings and of their bodies. Like new-born babies they are unable to communicate their experiences. A number of patterns, key symbols emerge, which become attached to each character like a veil, letting the reader see also partially their personalities. Rhoda sits alone, playing with petals in a basin; her fleet. "Some will dash themselves against the cliffs. One sails alone.

¹²⁵ McDowell (1980) and Marcus (1980) have both explored the role of music in *The Voyage Out* and *Night and Day* respectively. See also McLaurin (1973)

¹²⁶ We shall see how Joyce also incorporates fugal style into his novels. The structure of these compositions allows for the generation of variations or voices of a single theme, not unlike multiple point of view operates in narrative. Notice also that what Ermarth (1992) has called "postmodern rhythmic time" has a similar structure.

¹²⁷ Marcus argues that *Night and Day* celebrates the union of eternal opposites, breaking down the old patriarchal structures of power symbolized in Mozart's opera, the Masonic Magic Flute (Marcus, 1980:97-122). Indeed, the pyramidal structure of the Magic Flute sinks down within the chaos-like, fluid Woolfian voices, an alternating non-structure of difference where dialogue is possible but agreement or connection difficult.

¹²⁸ Our discussion shall progress slowly for it is difficult to capture the different motifs and variations without following the text thoroughly.

That is my ship" (Ibid.13)¹²⁹. The voyage metaphor, and so the theme of time, is once more central from the start of the novel. The other children are playing hide-and-seek, again the theme of communication, getting to know others, and connecting, using Forster's expression. Louis is hiding alone in a hedge and feels part of nature, "I am the stalk", recalling Ovid's *Metamorphoses* (cited in Beer,1992:249). Jenny finds him and kisses him. "All is shattered" (Ibid. 8). The kiss is the new crest that Jenny picks up to give us her vision. She *is on*, like in the game of hide-and-go-seek. She runs wondering what's moving the leaves, and her heart and her legs. She was all movement when she met Louis and thought him dead (Ibid.) and thus, she kisses him. The kiss is picked up by Susan's narrative voice who explains how she feels agony and wrapping it in her pocket-handkerchief, "I love and I hate", cries Susan echoing Catullus famous epigram (cited in Beer,1992:249), and she is consoled by Bernard who tells her one of his stories (Ibid.10). They sink down "through the tree tops to the earth" (Ibid.11), like Louis when he thought himself a stalk. They leave aside "the stable clock with its gilt hands shining" (Ibid.1) and they enter a different temporality. They are at Elvedon, a fantasy world where the author of the book is busy writing. They are afraid to be seen. They fear destruction. "if we died here, nobody would bury us" (Ibid.12) says Susan. They are only characters in this world of dreams. If discovered by a non-dreaming consciousness they would be dismissed as fictions. They run, they rise, like a wood pigeon "beating the air with wooden wings" (Ibid.12) that can't fly. They see the garden again, and Rhoda and her ships. Neville is wondering where Bernard is. Bernard had taken his knife with him. They were making boats together. Neville thinks of Bernard as a pendulum, a "broken bell-pull", "dangling wire"...(Ibid.13), always twanging. "If Susan cries he will take my knife and tell her stories" (Ibid.) says Neville in a sexually charged sentence whose meaning becomes unveiled as we learn of Neville's homosexual inclinations later in the novel. The bell rings and the children are called to class. Neville has probably heard that bell as he was thinking of Bernard "broken bell-pull", an indication that time has been suspended for a few minutes.

In class Louis is thinking that his English is not as good as the others because he is Australian, but he is good at science, particularly at mathematics. Rhoda hates numbers. They mean nothing to her. Time means nothing to her. The clock goes tic-tac and "as she stares at the chalk figures, her mind lodges in those white circles, it steps through those white loops into

¹²⁹ Rhoda commits suicide by throwing herself off the cliffs.

emptiness, alone" (Ibid.16), "Oh save me, from being blown for ever outside the loop of time!" she cries (Ibid.15)¹³⁰

They go out to play and Neville stays behind, "too delicate to go with them". He wants to recover, "if I can, by standing on the same stair half-way up the landing". The image is well-known to Woolfian readers. It echoes *Mrs Dalloway* and *To the Lighthouse*. This is where Neville "heard about the dead man through the swing-door". The man "was found with his throat cut" among the apple-trees.¹³¹ Neville explains how the man's blood run down the gutter and he "was unable to pass by". He felt doomed "by the immitigable tree which we cannot pass" (*The Waves* 18). The image parallels the episode from "Moments of Being" (78) in which Virginia was unable to cross over a pool of water.

The first part ends with the children going to bed. Rhoda relaxes there. She is happy to be alone and immersed in dreams. She stretches her toes to touch the rail at the end of the bed and longs for security, a sense of self. "Now I cannot sink" (*The Waves* 20)

The second interlude takes place at midmorning. The sun is now higher in the sky, "the garden is like a mosaic of single sparks not yet formed into one whole", "the birds ...now sang a strain or two together, wildly...and suddenly silent, breaking asunder" (Ibid.21). The images apply to our six-characters, now adolescents leaving from secondary school. They are all afraid and nervous, and feel isolated in their fear. "There is Louis, there is Neville...They are composed" (Ibid.22) thinks Bernard. "Here is Bernard. He is composed. He is not afraid", says Louis. Bernard becomes aware of the passing of time. "Everybody seems to be doing things for this moment only, and never again. The urgency of it all is fearful." (Ibid.). Louis feels insecure because he is Australian and his family does not belong to the English upper-classes, like his friends. His father is a middle-class man, a banker at Brisbane. Neville enjoys the school opening ceremony. It's a solemn moment. It reminds him of the Romans. He longs to learn Latin properly to be able to read Virgil, Lucretius, Catullus, etc. But despises Dr. Crane, the Headmaster. His love of history is in contradiction with his hatred for authority.

The girls, at a different school, are also nervous and apprehensive. Susan is crying. She misses her family. Rhoda feels very insecure among all these new people. Jinny looks

¹³⁰ The image repeats though the novel evoking Rhoda's isolation and fear. A fear, Louis feels he shares with her. They have something in common. "I do not fear her as I fear the others" (*The Waves* 16)

¹³¹ Woolf's experience after her stepsister Stella's death is recorded in "A Sketch of the Past" (121) and "Reminiscences" (56). The tree remained for her "the symbol of the skeleton agony" Traditionally a symbol for life, the tree is for Woolf a metaphor of death. Life and death are part of the same image also in *The Voyage Out*, where Rachel sets out in a trip to the heart of darkness just to see a tree, a beautiful magnolia tree. She would find it, but she would also find her death.

around at the clothes women wear. She dislikes Miss Lambert, with "an opaque dress...pressing one white finger firmly on the page" (Ibid.25) and praying.

The boys march into the chapel. Louis likes this "orderly, processional" march. Neville thinks of Dr. Crane, "the brute menaces my liberty" , "I give and mock at this sad religion" (Ibid.26). He tries to look at Percival, "upright among the smaller fry". He endows his vision of Percival with the authoritarian traits he so much hates in anyone else. "He should have a birch and beat little boys for misdemeanors" (Ibid.27). Bernard is absorbed in the words of the sermon. He thinks the preacher does nothing but growling. His voice is "rough" and "hairy" (Ibid.27), his words lack stimulation. Bernard becomes distracted and dreams of what he will soon be writing on his notebook.

After church, because it is the Duke's birthday, the children go to play cricket. Louis observes Percival as he plays. He appears to him magnificent, like a mediaeval commander, followed by all the others "trooping after him, his faithful servants, ...for he will certainly attempt some forlorn enterprise and die in battle" (Ibid.28), an allusion which serves as marker for Percival's destiny in the novel. Neville rests, watching the players and waiting for Bernard to tell him a story. Neville feels freed when Bernard talks but he can never finish his stories. He "twiddles a bit of string and falls silent" (Ibid.29). To Neville this is a torture, a devastation, that "our friends are not able to finish their stories" (Ibid.) for he believes in the role of history. Louis insists in trying "to fix the moment in one effort of supreme endeavour: "this shall endure" (Ibid.), like many other characters in Woolf's novels, Mrs Ramsay in *To the Lighthouse* or Clarissa Dalloway in *Mrs. Dalloway*. Louis's political inclinations become apparent as he resents Percival's authority. He insists in the power of the group. "The time approaches when these soliloquies shall be shared" (Ibid.30), yet for Louis, as for the others "it is Percival who inspires poetry".¹³² Louis's insistence in forming part of a group, marching in ordered procession, and his vision of a ring, encircling "with our arms binding our knees hint at some other order, and better which makes a reason everlastingly" (Ibid.). Louis longs to form part of it all, of this empire. He feels an outsider, with his Australian accent and a father who is a banker at Brisbane, "a little boy with no present who is given a shiny Union Jack flag from the top of the Christmas tree" (Ibid.26)

The girls have a very bad time at school. Susan tears off every day of the calendar "vindictively", "you are dead now" (Ibid.31). She dreams of her beloved farm. Jinny hates "the small looking-glass on the stairs" (Ibid.) because she cannot see her full body. It cuts off her

¹³² Beer cites allusions to British politicians related to the Indian imperial enterprise, Chatham, Pitt, Burke, Peel, etc. (Beer,1992:xxxiii)

head. She is a teenager with a body she does not like; "my lips are too wide, and my eyes are too close together" (Ibid.). She does not cry remembering home like Susan, nor dreams like Rhoda. She concentrates on her body, her clothes, her hair, her ribbon. She does not want to think further. Rhoda hides behind Susan and Jinny who "have faces". Her insecurity makes her feel transparent, a reflection in the mirror: "in the looking-glass behind Susan's shoulder – that face is my face" (Ibid.32). She is afraid of herself, of her body, of everyone around her. She thinks people despise her.

We had left Louis watching the marching cricket-players with envy and waiting for Bernard. He resents that Percival only thinks of the match and despises him "for being too weak to play" (36). Bernard is late for the cricket match. Neville thinks that "he is prevented by his incorrigible moodiness from going with them" (Ibid.37). Bernard envies them because they all know where they are going in life; "their heads all turned the same way" (Ibid.38), but for him "bubbles are rising...image on top of image" (Ibid.) and he wants to give them coherence, a "thread, lightly joining one thing to another", but his mind wanders off once more and he tells a tale of Dr. Crane. The story functions as a mirror, giving the reader a look at Bernard from a different angle. The question that lingers is "What forces have brought me to this?" But Bernard does not finish his story.

Eight days left for their holidays and Susan is looking forward to going home. Jinny imagines the clothes she will wear and the parties she will go to. She does not want to become attached to any particular man: "I do not want to be fixed, to be pinioned". She feels optimistic and full of life: "I have fifty years. I have sixty years to spend" (Ibid.43). Rhoda wants to appear optimistic, "I step out on the balcony", "I am fearless", but "this is a thin dream", "there are hours and hours" left, she thinks (Ibid.). She recalls Shelley's poems ('The Question', 'The Indian Serenade'). Beer points out that in September 1927, Woolf recorded in her diary her reviewing of Walter Peck's biography of Shelley. Beer also notes Shelley's presence in the text, a presence, she writes "crucial beyond the elegiac, although of course Shelley did die young and tragically." (Beer,1992:xxxi). 'The Question' ends with the phrase 'Oh! to whom?' which becomes Rhoda's leitmotiv¹³³. Rhoda, like Louis, are the only characters who do not form permanent relationships. They have between them a brief affair but Rhoda abandons Louis. Shelley's line emphasizes this theme of isolation. Rhoda's soliloquy ends with an image of her advancing with a garland of flowers, "my hand outstretched will present them –Oh! to whom?" (Ibid.44). Louis picks up this line in his

discourse: "now we have received" (Ibid.45). He refers to education, but mainly to a sense of belonging "we have formed certain ties" (Ibid.). But Louis is not fully confident. He is "grateful to you men in black gowns", but "the problem remains. The differences are not yet solved" (Ibid.); "the chained beast stamps on the beach. It stamps and stamps." (Ibid.46)

At the final ceremony Bernard becomes distracted by the flight of a bee. He tries to sum up what school has meant for him, for his friends. He tries to remember those whom he has liked, and those he has hated. But the bee distracts him; "we rise, we disperse" (Ibid.). The bee is gone. Neville says farewell, "I go, dubious, but elate". He hates to separate from Percival. "He will forget me. He will leave my letter lying about..."

The characters travel home by train. Susan hates the city. Jinny looks ahead but it seems they will never get there. She flirts with a man in the same compartment. Rhoda looks back at her bad experiences at school. She remembers coming to a puddle one day in July. "I could not cross it. Identity failed me" (Ibid.50)¹³⁴. Rhoda's sense of reality returns again. "With intermittent shocks, sudden as the springs of a tiger, life emerges heaving its dark crest from the sea" (Ibid.), "only to be succeeded by another nightmarish vision, the emerging monster to whom we are attached" (Ibid.51). The arrival of the ticket collector provides the link to a more general time framework.

Louis dreams of power, the envy for what he thinks he lacks and his friends have (a British identity, a position...) emerges once more. Now that he has left school he feels he belongs nowhere. "I have no firm ground to which I go" (Ibid.). He sees before him a dark, shadowed future. He feels a ghost with no sense of identity.

Bernard continues to think about his book, about the nature of human life. He does not believe in separation; "We are not single but one" (Ibid.53). They arrive at a junction and Bernard misses the connection, also metaphorically speaking. He is talking to a plumber or a horse dealer, observes Neville, always building up a story. Neville despises all these people around him, the plumber, the horse-dealer, "the mediocrity of this world" (Ibid.55). "They will make it impossible for me always to read Catullus in a third-class railway carriage". He tries to build up courage but feels lonely: "I possess –one bag" (Ibid.57).

In the third interlude it is late morning. The sun approaches midday position signifying adulthood. The birds (the characters) sing now together in chorus, now erratically and alone.

¹³³ Note the relationship between questing (without a purpose in mind, in search of no-answer) and "the question", which, as Derrida has pointed out (Derrida,1992:41), is put to work in Modern narrative. The Medieval quest becomes a wandering journey.

¹³⁴ The experience is mentioned again in p.130. Woolf relates a similar episode in "Moments of Being" (78). See Moore,1980:220.

There is fear in their song, but also joy. They begin to peck at the flowers and worms. In the house (metaphor for the body and the personality) the furniture becomes visible. There is a flower on the window-sill and a looking-glass opposite (Jinny's?) where a phantom flower was reflected (Rhoda's?). "The phantom was part of the flower, for when a bud broke free the paler flower in the glass opened a bud too" (Ibid.60). The waves "like turbaned warriors...advance upon the feeding flocks, the white sheep" (Ibid.).

Bernard becomes aware once more of the multiplicity of the self; "I am not one and simple, but complex and many" (Ibid.61). He speaks of himself in third person, as if he was a stranger to himself. Like Orlando, he sees himself as an androgynous being, with the logic of a man and the sensibility of woman. He realizes he is full of contradictions. He tries to write to the woman he loves and cause a good impression but his mind wanders and he decides to postpone the letter (letters did not convey meaning in *Jacob's Room* either), like all his stories. He dreams of the girl's family at their country house in Restover, but his dream is also inconclusive. He decides to concentrate on his life at Cambridge and asks himself The Question "who am I?", not reaching an answer.

Neville enjoys the present moment. He is in love with life. He looks at the river and at the boats passing and thinks himself, sometimes a poet, sometimes unable to write. Like Bernard, Neville asks himself "Who am I?". Bernard and Neville try to build themselves an identity. Not to be a Byron, a Tolstoi, a Meredith nor Catullus, but just to be "I". Bernard's thoughts of Louis working in an office, "the best scholar in the school" (Ibid.74) carry the reader over to Louis's mind. Like Bernard, he is looking out the window (the future), but the scene he contemplates is very different, motor-cars, vans, omnibuses, shops...He tries to "look like the rest...yet I cannot" (Ibid.75). "I am conscious of flux, of disorder, of annihilation and despair" (Ibid.). People keep passing, "hats bobbing up and down in perpetual disorder" (Ibid.76). Louis feels he does not belong there. He is having lunch at a restaurant and thinking of himself and of his friends. He, the youngest one, feels naked, alone, unrooted. He thinks of Susan's rooted family life and the narrative switches on to her own voice.

Susan is getting up and dressing. She wants to go outdoors, into the country. She hears the animals there, she imagines the warmth of the sun, she feels happy. Not quite yet twenty, Susan also asks herself "who am I?". She imagines herself meeting her lover, marrying him, having children, a farm... Susan thinks of her animals, a cozy house, healthy food, flowers, Rhoda and Jinny, and the narrative shifts here to Jinny's life in London. Like Susan, she is getting ready to go to bed. Jinny remembers one of her parties; her clothes, her hair...She is happy among strangers (Ibid.82), "the door goes on opening" (Ibid.84). Rhoda, on

the other hand, continues to feel insecure, "I shall edge behind them" (Ibid.85). She hates the door opening, draughts, "terror rushes in", like a tiger, "people come; they come towards me" (Ibid.). Rhoda feels "like a cork on a rough sea" (Ibid.86-87), "flung far every time the door opens".

In interlude four the sun "looked straight over the waves". The world takes on new colors and the birds in the garden sing. But each bird sings alone. "Each sang stridently, with passion, with vehemence, as if to let the song burst out of it, no matter if it shattered the song of another bird". The metaphor continues to be applied to the characters. The room (the minds of the characters) becomes more visible; plates, knives, tables and chairs, "Everything was without shadow".

Bernard travels towards London. He is getting married. The train in which he travels becomes the image for his sense of unanimity; "I am become part of this speed, this missile hurled at the city" (Ibid.91). But Bernard knows that it cannot last, "I am aware of our ephemeral passage" (Ibid.94). He thinks of his friends, of how they are meeting to dine together and say goodbye to Percival, who is leaving for India. "Louis, stone-carved, sculpturesque; Neville, scissor-cutting, exact; Susan with eyes like lamps of crystal; Jinny dancing like a flame, febrile, hot, over dry earth; and Rhoda the nymph of the fountain always wet" (Ibid.). These traits appear persistently in the novel and point to the characters' identity and destiny. Bernard tries to pin down these visions of his friends. They carry meaning to Bernard's life; they are the story and the listeners at the same time.

Neville is the first one to arrive at their meeting place. He is looking forward to seeing Percival. Louis arrives with his "strange mixture of assurance and timidity". Susan assured movements alarm Louis; "To be loved by Susan would be to be impaled by a bird's sharp beak, to be nailed to a barnyard door" (Ibid.98). Rhoda slips in "while we were not looking", "taking cover now behind a waiter, now behind some ornamental pillar" (Ibid.). Jinny stands in the door and "She seems to centre everything" (Ibid.99). Everyone stops and turns to look at her. Neville thinks that Percival has not come yet. Bernard enters. "He half knows everybody" (Ibid.), "benevolent", "with such benignity" (Ibid.100). Percival arrives and Neville is happy. "He is a hero", "the occasion is crown", the birds who have sung "each his own song" and "perched solitary", "now come nearer" (Ibid.101). For the first time the novel is narrated in the past tense, as if the characters were conscious of their past and of the meaning of their lives. It is "we", not "I" anymore, for even though "we differ...let us attempt it", thinks Louis (Ibid.104). But their songs separate once more. "Nothing persists...One moment does not lead to another"(Ibid.106) concludes Rhoda, "I cannot make one moment merge in the next...I have

no end in view". Jinny thinks of the present instant, Neville thinks of Percival, Susan of her full married life, she does not understand phrases (Ibid.108). Bernard continues to look for a sequence. "I shall go into more rooms, more different rooms, than any of you. But because there is something that comes from outside and not from within I shall be forgotten" (Ibid.110)¹³⁵. They are all conscious of the power of Percival in bringing them together. To Bernard he is "a God" (111), to Rhoda, "a stone fallen into a pond round which minnows swarm" (Ibid.112), to Louis "a chain whirling round", to Susan a Shakespearean "It is hate, it is love", to Jinny "it is love"(Ibid.) to Neville "Everything is solid now" (Ibid.113). The group has visions of Percival involved in some kind of rite, to Jinny a dance (Ibid.114), to Rhoda it is also "like the dancing and the drumming of naked men with assagais" (Ibid.115), to Louis "the dance of savages" (Ibid.). But "the circle breaks" (Ibid.116), "the circle is destroyed" and "we are thrown asunder". And Bernard begins "to doubt if there are stories" (Ibid.118). Beyond the present moment "all is darkness and conjecture" (Ibid.). And "once more we are about to part", says Louis (Ibid.), and Jinny wants to capture the moment, "Happiness is in it" says Neville (Ibid.119). For Susan happiness is not in the present moment but in daily life routine, in "Monday, Tuesday, Wednesday; the horses going up to the fields, and the horses returning" (Ibid.). For Bernard "We have proved, sitting eating, sitting talking, that we can add to the treasury of moments" (Ibid.).

Interlude five finds Percival gone. The sun is high and everything is clearly visible. A boat crosses the bay. The passengers shelter their eyes from the burning light. "Washerwomen kneeling on hot stones could scarcely wet their linen" (Ibid.122). The birds (characters) continue to sing their solitary songs. The house (their selves) is very visible but still hides "denser depths of darkness" (Ibid.123). The waves fell like "the backs of great horses", "like the thud of a great beast stamping" (Ibid.123)¹³⁶. A telegram comes. Percival is dead, like Hector in the *Iliad*, he was dragged behind by his horse. Neville sobs. Bernard is confused. His son is born, Percival is dead. "Doors will open and shut" (Ibid.128), "the sequence returns" (Ibid.) and Bernard finds comfort in pictures, order in art: "ideas break a thousand times", but "line and colours they survive, therefore..." (Ibid.129) he, however cannot conclude. Rhoda feels "the enormous gulf into my body" (Ibid.130), the puddle (Ibid.50), her

¹³⁵ Once again we find the metaphor of the room and its relation to people's personality which remains forever unknown.

¹³⁶ The images of the horses and the stamping beast are repeated, echoed throughout the book, particularly in the final section. Richter (1980:25) mentions some interesting connections with Jungian symbolism and the image of the moth.

comfort is in music. Her tribute to Percival are black withered violets, an echo of Shelley's poem 'The Question' and of Rhoda's line (Ibid.44) "Oh! To whom"¹³⁷.

In part six, the rays of the sun are slanted, "falling obliquely" (Ibid.136). Shadows become once more apparent. "Light driving darkness before it spilt itself profusely upon the corners and bosses; and yet heaped up darkness in mounds of unmoulded shape." (Ibid.137). Some fish are stranded as the waves drew back.

Louis is a successful business man occupied in "spreading commerce where there was chaos in the far parts of the world" (Ibid.139). I finds himself where "Chatham stood, and Pitt, Burke and Sir Robert Peel" (Ibid.). Louis and Rhoda have become lovers (ibid.140). Susan is a mother now. She spends her time looking after her farm and her children. Jinny, now more than thirty, has lived her life "perilously, like a mountain goat, leaping from crag to crag" (Ibid.144). She continues to live with her body. Neville has becomes the poet he wanted to be. He has a lover but misses Percival. We do not hear Bernard or Rhoda in this part.

Interlude seven draws further into the evening. The sun has sunk and the tide is down. The birds fly amidst the cold wind. Petals and leaves have fallen in the garden. Draughts and gusts enter the house, "as if a great moth sailing through the room had shadowed the immense solidity of chairs and tables..." (Ibid.152)¹³⁸

Bernard speaks first. "And time...lets fall its drop" (Ibid.153). He realizes he has lost his youth. "Time...becomes pendent". He has been happy for a time, "My children...my wife...my house...my dog" (Ibid.155). Intellectually he feels he would not get very far, "a man who knows only words of one syllable" (Ibid.154), who "shall never understand the harder problems of philosophy" (Ibid.155). He has made up thousands of stories, hoping to find "the true story...to which all these phrases refer" (ibid.156), but he begins to doubt whether there are stories. Bernard sees life as an incomplete (hi)story, he can only describe but not narrate. Life is on the move, "visual impressions (which) communicate thus briefly statements that we shall in time to come uncover and coax into words" (Ibid.157), but Bernard cannot find that final statement. He is in Rome, the Eternal City, and to him nothing lasts, "solemn, slate-coloured, with a fatal sound of ruining worlds and waters falling to destruction." (Ibid.)¹³⁹

¹³⁷ Beer points out how Rhoda's journey to Greenwich, port from which ships then sailed to India, is a kind of Dantean journey to the heart of things, to enter "the wave that sweeps across the world" (Beer,1992:254).

¹³⁸ For an exploration of the symbol of the moth see Richter (1980).

¹³⁹ The echo from Walter Benjamin's line "history as petrified landscape", and of Joyce's *Ulysses* "broken glass and toppling masonry" is very strong. The past is a burden and the future is "nothing". There is no final statement. Moore (1980) also points out the Heideggerian echoes in *The Waves*.

Susan also thinks of her past. "I possess all I see" (ibid.158) and she wonders "where can the shadow enter?"(Ibid.159). She is afraid that some shock "can loosen my laboriously gathered, relentlessly pressed down life" (Ibid.).

Jinny looks at her body in the mirror. She feels old, "I shall soon raise my arm in vain and my scarf will fall to my side without having signalled" (Ibid.161). But she decides to go on. "Let the silent army of the dead descend. I march forward." (Ibid.163)

Neville is also aware of the passing of time but has no regrets. "Now in this room, which I enter without knocking, things are said as if they had been written. I go to the bookcase. If I choose, I read half a page of anything. I need not speak. But I listen. I am marvellously on the alert. Certainly, one cannot read this poem without effort. the paper is often corrupt and mud stained, and torn and stuck together with faded leaves, with scraps of verbena or geranium. To read this poem one must have myriad eyes (...) One must put aside antipathies and jealousies and not interrupt (...) Nothing is to be rejected in fear or horror (...) There are no commas or semicolons. The lines do not run in convenient lengths. Much is sheer nonsense (...) And so (while they talk) let down one's net deeper and deeper and gently draw in and bring to the surface what he said and she said and make poetry." (Ibid.165) Neville wants to enjoy everyday as it comes. He visits Jinny, goes to the theatre...He thinks of Louis and Rhoda, who have argued. To Neville, who lives at the margins, the poem of life should be read with infinite care, trivialities included; "let the light sound, whether of spiders' delicate feet on a leaf or the chuckle of water in some irrelevant drain-pipe, unfold too." (Ibid.). Neville can no longer write. He feels old, he has no future. But he can read. "Nothing is rejected in fear or horror", and "Much is sheer nonsense" but Neville thinks poetry can be made out of people's talk.¹⁴⁰

Louis comes back home from work and relaxes reading the Medieval lyric "O Western Wind" (Beer,1992:256). He is tired, he feels his "task", his "burden", "has always been greater than other people's" (*The Waves* 167). For he thinks his destiny is to "remember" the glorious past of the empire and "weave together...the many threads, the thin, the thick, the broken, the enduring of our long history" (Ibid.168). He is not sure he will succeed, nevertheless he is willing to try; "I return now to my attempt" (Ibid.169).

Rhoda is in southern Spain, climbing a mountain, "from the top of which I shall see Africa" (Ibid.). She despises her past life with Louis. Her dreams have not come true and she

¹⁴⁰ Beer has noted the resemblance between Neville's ideas about poetry and those exposed by T.S. Eliot in *The Waste Land* (Beer,1992:256). We also see strong parallels with Joyce's concept of epiphany for, as we shall see, Joyce believes he can make poetry out of the ugliest things in life.

desires "to stretch the night and fill it fuller and fuller with dreams" (Ibid.170). She imagines herself back at Greenwich, where she went when Percival died. She experiences the same feeling she felt then, to form part of the wave of the world, the flux of nature. Suicidal images of Rhoda jumping into the water anticipate her later death. She has climb through life alone. "Who then comes with me? Flowers only...Gathering them loosely in a sheaf I made of them a garland and gave –Oh, to whom? We launch out now over the precipice." (Ibid.171)

In part eight the sun is setting . Nature is lonely and cold. The birds sing no more, only the wind roars. The house and furniture begin to dissolve in darkness. The friends are meeting at Hampton Court. This monumental *mélange*, as Beer has put it, is "a kind of summary history of English power-politics" (Beer,1992:256), which for Woolf held many memories attached to it. (*Letters*, iii.393. cited by Beer,1992:256). They meet and feel sad. "The door will not open; he will not come" (*The Waves* 176). The sentence echoes Percival's death but also the death of their youths. Neville insists that he has passed the test. He has come to terms with his life. But still feels insecure in front of Susan. He rejects her way of life, full of certitudes, of habits. For him "each day is dangerous" (Ibid.177), every trivial thing is a new experience. But Susan compares herself to "a tool" used rightly "by a good workman, all over" (Ibid.179), with no sharp edges like she sees in Neville. Bernard feels that they have missed many opportunities together; that they have been swept by the current of life, of habit, "the torrent of things grown so familiar that they cast no shade" (Ibid.180). A frustrated writer, Bernard resembles Woolf herself. There are many stories, but is there one true story?, is there one true history?, or is the writer condemned to tell only fragments, phrases, to spin only threads? Louis persists in trying to spin those threads which Bernard's skeptic laugh breaks (Ibid.182). He persists in getting to the meaning, to the core of the heart of darkness. His visions of a glittering British empire appear now shadowed, "black with the shadows of dungeons and the tortures and infamies practiced by man upon man" (Ibid.). Time and the war has also broken Louis's optimistic quest for unity. He is now happy with his comfortable position and his full agenda. He has no regrets and misses nothing. Jinny, on the other hand, feels she has lost her sex appeal, yet, like Louis, she is not afraid to stand alone. Rhoda is still a non entity, a dream, a faceless mask. She dislikes the meeting. She looks at her watch. 7:30. She wants to "escape from here and now" (Ibid.187). Like nightingales, the friends sing their last song for movement, for sound, for meaning, for fight. But there is no time. "As we walk, time comes back" (Ibid.189), "the iron gates have rolled back" (Ibid.190), their dreams, their hopes vanish. "What song do we hear?" (Ibid.191), "...there is nothing left to put in lockets" (Ibid.194). Bernard's voice remains begging them to stay, to listen; "still they are

singing as they used to sing" (ibid.195). "That is the happy concatenation of one event following another in our lives...must, must, must" (Ibid.). Bernard persists in his search for meaning. He wants to finish the story. But only the reader knows that he is sleep.

Interlude ten closes?? the narrative with Bernard's summing up. It is not a conclusion, for he never finishes the story. The wandering journey of our friends, as we follow them in their hide-and-seek, their rows at school, their trains home and away, offers no closure. It is only a succession, an addition, a must, must, must. Only one bird shouts in the garden now. He is looking for a solitary tree, something hard to attach himself to. Bernard, like Orlando, is looking for an oak tree. The house is no longer visible. There is no sign of human life, nature swallows everything, like in part II of *To the Lighthouse*. The waves cover the sunken boat. Even the mountains are covered by darkness. Like Conrad's Marlow, Bernard talks to a silent listener, unknown to him, although they had met on board a ship going to Africa. Bernard's idea of the weight of the moment, of its roundness, which is Woolf's too, is described by himself as an illusion, the shadow of an idea. He fears that his life, which he sees as a globe full of figures, is to the listener sitting across the table (us readers) just a moment suspended in time. We need the story behind it, the history behind it. A story told in words "like the shuffling of feet on the pavement" (*The Waves* 199), different for every occasion. Bernard searches for these words, for a schema, but sees no trace of them (Ibid. 200). He begins at the beginning, "there was the nursery, with windows opening on to a garden, and beyond that the sea..." (Ibid.). "Louis was disgusted by the nature of human flesh; Rhoda by our cruelty; Susan could not share; Neville wanted order; Jinny love; and so on. We suffered terribly as we became separate bodies." (Ibid.202) Bernard dips again and again and brings up in his spoon "another of these minute objects which we call optimistically "characters of our friends" (Ibid.204). He is conscious that his summing up will not be complete. One can only gather fragments. "Suddenly the sense of what people are leaves one, I return him to the pool where he will acquire lustre" (Ibid.). And Bernard explains how people change: "The tree alone resisted our eternal flux. For I changed and changed; was Hamlet, was Shelley, was the hero, whose name I now forget, of a novel by Dostoevsky; was...Napoleon; but was Byron chiefly." (Ibid.208). But he comes back again, "let us pretend that life is a solid substance¹⁴¹, shaped like a globe" (Ibid.210), and using the image of the tree, Bernard continues to tell Rhoda, and Jinny, and Louis and how they all left (Ibid.211) and he emerged. And then he tells himself, and the image of the writer walking along the Strand looking for words comes to us once more

¹⁴¹ The fictionality of life is emphasized through the metaphor of Bernard's friends/characters floating like noodles or letters in a plate of soup.

(Ibid.212) and Bernard dips the spoon in his soup and fishes out Neville, Susan, Louis, Jinny, Rhoda, "confused, featureless" (Ibid.) "how impossible to order them rightly...or to give the effect of the whole –again like music" (Ibid.214) "We float, we float" (Ibid.215). These words linger in the reader's mind together with "we must, we must" and "since one must leap" (Ibid.)¹⁴², Bernard leaps once more upon a trivial object, "say the poker and tongs" and comes out of the whirlpool, the puddle, the soup, the crest of the wave, to resume telling, the succession:

Something always has to be done next. Tuesday follows Monday; Wednesday Tuesday. Each spreads the same ripple of well-being, repeats the same curve of rhythm; covers fresh sand with a chill or ebbs a little slackly without. So the being grows rings; identity becomes robust. What was fiery and furtive like a fling of grain cast into the air and blown hither and thither by wild gusts of life from every quarter is now methodical and orderly and flung with a purpose – so it seems. (*The Waves* 218-19)

He tells and tells, on the crest of the wave, until he reaches Percival's death again. "Should this be the end of the story?" (*The Waves* 223) he wonders; "But if there are no stories, what end can there be, or what beginning?". "Life is not susceptible perhaps to the treatment we give it when we try to tell it", he concludes. It is not a narrative, only a description of moments. Bernard sinks once more into the whirlpool of insecurity but fights, fights and reaches another important moment of their (hi)story; their meeting at Hampton Court. To him, that moment marked the beginning of their separation. Then they realized that their unity was broken. And they parted. And Bernard wonders if "this streaming away mixed with Susan, Jinny, Neville, Rhoda and Louis" (Ibid.233) was "a sort of death?". Rhoda died soon afterwards. "She had killed herself" (Ibid.234). The mention of death in *The Waves*, Percival's and Rhoda's, has always been described as outside narrative sequence (Beer,1992:259). In my opinion it is written within the loops of the story. It is part of those annotations on the margins. And the margins are all that is left of a non story.

Bernard walks on, like Mrs Dalloway, walking, streaming, gives him a sense that he is going somewhere, "swinging my stick" (Ibid.234), "into the street again, swinging my stick" (236), a sense of continuity, "Tuesday follows Monday: Wednesday, Tuesday" (Ibid.236) and a sense of identity, "the being grows rings, like a tree" (Ibid.). But his sense of alienation is such that he imagines himself as two different beings, one familiar and one unknown, "thin as a ghost" (Ibid.239), a "man without a self " (Ibid.). To hold on to himself he had to tell the story. He grabs the listener (us) "it does not matter whom" (Ibid.240) and asks him to "sit with me" (Ibid.), and as he told his story he realized that it was also Neville's, Jinny's, Susan's, Rhoda's,

¹⁴² Like the little crab climbing Jacob's bucket in *Jacob's Room*.

Louis's. "There is no division between me and them" even the dead ones, Percival and Rhoda. But as his identity dissolves Bernard's other self emerges, his fear, his insecurity, "the old brute, the savage, the hairy man who dabbles his fingers in ropes of entrails; and gobbles and belches" ... "he is also here" (Ibid.241).

Soon his sense of identity is completely lost; "he is dead, the man I called Bernard, the man who kept a book in his pocket in which he made notes" (Ibid.243) , "now I am rid of all that, find that the wave has tumbled me over, head over heels, scattering my possessions, leaving me to collect, to assemble, to heap together, summon my forces, rise and confront the enemy" (Ibid.244), this is how Bernard feels now. His book of phrases has dropped to the floor (Ibid.246) but he raises his song of glory (Ibid.245) and sinks again in silence (Ibid.246). He rises with the wave, within it , "in me too the wave rises. It swells" (Ibid.247) and finally we learn who the enemy is, the reason for Bernard's summing up, the cause for him to persist in making meaning, telling stories. "It is death. Death is the enemy" (Ibid.247). Time itself is the enemy "against whom I ride with my spear...unvanquished and unyielding, for it is death that gives us the reason to continue attached to life, on the crest of the wave, despite its ups and downs, and life went on, *The waves broke on the shore* (Ibid.248). Although time is momentarily suspended, the individual experiencing a momentary unity with his companions, it is governed by the law of succession. Everything starts again. *The eternal renewal, the incessant rise and fall and fall and rise again* (Ibid.). The individual recognizes the fleeting and illusory quality of that moment of communion, and "reasserts his individuality as a means of survival (Moore,1980:219).

* * *

While Big Ben marks the time in *Mrs Dalloway*, the rhythm and beat of the sea and the changes in the sun marks the passing of time in *The Waves*. In an apparently common time, there is also an interior time. In *The Waves* each of the characters appears like an image of time: Bernard is closer to historic time, the time of the usual novel, while Rhoda lives only "in the blank spaces between the numbers on the clock-face of the hours", a prey to the anguish of empty time. Neville and Louis think and dream in "that infinite time wherein the intellect has its being". As their identities dissolve, the past is no more; past is irrevocable; consciousness changes as time passes; the present flowing into the past; fragments breaking apart and pulling together, part of the rhythmic nature of being. Time resolves itself into passing moments, moments of being, of habits and accumulated experiences; "and time, says Bernard, lets fall it drop". "We are all swept on by the torrent of things grown so familiar that they cast no

shade".(180) This idea is central to Woolf's conception of time. She often reflects on how the past is affected by the present moment.

The Waves has been described as a search for a desired state of stability in a kind of universal consciousness. This search is mainly conducted through the character of Bernard, whose experience in the last part of the novel can, in my opinion be considered an "act of abjection". Abjection is a term coined by psychoanalyst theorist and semiotician Julia Kristeva in her essay "Powers of Horror: An Essay on Abjection" (1980), in which she argued that the "abject" constitutes anything that is excluded from the symbolic order, the site of the social and unambiguous subjectivity. In order to take up a position within such an order, the subject must repress that which reminds it of its own material nature by categorizing it as unclean or disgusting. This attempt at exclusion can only ever be partially successful, and thus the subject preserves an ability to render the subject's inclusion in the symbolic order problematic. At moments when the subject is forced to recognize this, as it occurs with Bernard in the last interlude, the resultant reaction is one of extreme repulsion or abjection. Several of Woolf's own experiences, described in "A Sketch of the Past" and recreated in her narratives, such as the crossing over the pool of water, the alien face in the mirror, the strange tree associated to death, can be considered experiences of abjection.

In Section 2 we have seen how the ability to place memories in time, that is, to attach them to a particular place on our map of the past, contributes to our sense of personal history or identity¹⁴³. Caparrós has shown how only in a dual analysis conscious and unconscious the experience of time as flux and process emerges (Caparrós,1994:157) and Woolf's narrative captures this dual aspect of human personality. Disruptions of psychological time are a central feature in many kinds of psychopathology and Caparrós discusses temporal disruptions such as *déjà vu* or *jamais vu* (Caparrós,1994:188-195) which are related to what Kristeva terms *abjection* or strangement. As we have seen, these temporal disruptions occur when our temporal awareness becomes detached from the external world, *the object*, in terms of psychoanalysis, (social symbolic order in terms of Kristeva), which permits us to distinguish between inside and outside.

The experiences of abjection portrayed in Woolf's narrative can be read as a kind of regression to Primary Process Thinking which, as we have seen in Section 2, operates under the principle of symmetry. It is this dual aspect conscious-unconscious of Woolf's narrative

¹⁴³ Most memory models (time-tagging, sequential memory, strength model, neuro-chemical imprint or reconstructing through inference) have a lot in common with the cohesion mechanism in narratives and are related to different kinds of temporal information such as order, duration, recurrence and simultaneity, so that more than one process is responsible for time memory. See Section 2.

what generates the experience of *difference*¹⁴⁴. Non-binary logic operating at the unconscious level cancels the order of events which may appear random, chaotic, coexisting simultaneously, etc¹⁴⁵. Freud had explained that “dreams show a special tendency to reduce two opposites to a unity or to represent them as one thing” (Freud, “The Antithetical Sense of Primal Words” Standard Ed. Vol.XI, 1957:153-63 quoted in DiBattista,1980:186). In terms of narrative this can be expressed by parathesis or juxtaposition which are closely related to the use of interior monologue, stream of consciousness and other techniques used by Woolf. We have also seen that Elizabeth Ermarth (1992) argues that this type of numerical order renders the impression of rhythmic time, closer to poetry, as Woolf’s narrative has been described.

Caparrós has explained how temporality emerges from the dialogue between the two modes of experience, and has described the different temporal rhythms arising from this relation. In the structure *Simassi* (Caparrós 250-52) reality is elaborated simultaneously through the unconscious (symmetric) and conscious (asymmetric) logic and is characteristic of processes of delirium in psychosis. Woolf’s temporal descriptions and experiences of abjection point in this direction. We have also mentioned that her recurring symbols (the moths, the oak tree, stamping, the periods of light and obscurity) which express the creative process, can be linked to the experience of illness (see Richter,1980:13-28). On the one hand her narrative conveys the experience of *difference*, multiple point of view, fragmented consciousness, moments of being, etc. On the other, she tries to frame a pattern, a kind of universal consciousness that would cancel out or unify all differences. Like Bernard, she is afraid of her own vulnerable fragmentation, of her inability to sum up, to create a whole, a story.¹⁴⁶

Some critics have pointed out that Woolf’s narratives reject plot because plot insists on origins, sequences, consequences, discovery, exclusion and closure and her novels are only built up of moments. We have seen how in *The Waves* all the usual elements of plot are discarded or made peripheral: Bernard’s marriage and children, Louis and Rhoda’s affair, Louis’s career in the city, even Rhoda’s death seems to be outside narrative sequence. The book substitutes rhythm for plot: tides, waves, phases of human life, moments of being. Woolf

¹⁴⁴ The absence of contradiction and negation in linear structures collapses the symbol and the symbolizing process canceling the ironic anthonymies that sustain meaning and temporality. Barthes, Bahktin, DeMan, Derrida and others, quickly realized that a non-binary logic was needed (symmetric logic needs to operate together with binary or asymmetric logic because on its own it destroys any possibility of thought, which is based, as we have explained before, on the notion of difference or “objectal relation” (see Caparrós,1994:242)

¹⁴⁵ The lack of structure or order in communication turns it into information which, though random, offers infinite possibility thus conveying the impression of emergence of intemporalty.

¹⁴⁶ Joyce’s ironic narrative, however, exploits this tension. His skeptical mind seems to avoid resolution.

desired to produce "a saturated unchopped completeness" (A Writer's Diary. 30 Dec. 1930) Fluidity is expressed by punctuation, by the use of imperfect and historic present (rarely the past), by lexical items such as: to see, to go... lacking time. Plot has a constative function which insists on a before and an after. Woolf's mode of narrating in is not constative but performative. There is no before or after outside the characters' lives. Time and space are mainly internal, subjective. The existence of the story is assured only through the constitution of a narrative chain, in which the narrators, the characters themselves tell their own perceptions, feelings, etc. The story's origin is therefore not assigned to any voice which would assume responsibility for it. It is ascribed to the relationships between the characters. Each character tells himself/herself and tells the others; the frame is a frame of mirrors where the characters are self-producing, self-reflecting but also self-reflections, mirror images of the story, the meaningful self they want to become. This fragmented temporality is further emphasized by Woolf's transitions between consciousness and unconsciousness which also create a kind of rhythmic time, a temporal pattern such as the *Simassi* structure described by Caparrós (1994:250).

There is, however, a certain return to the unifying subject, a kind of collective consciousness found in the rhythm of nature. Woolf seems to prefer this common or objective but natural temporal order (Bergsonian, in my opinion), to the mechanical time of everyday life exemplified in the image of the clock (Big Ben in *Mrs. Dalloway*), which acquires authoritarian tints in her narrative.

What I write today I should not write in a year's time. The past only comes back when the present runs so smoothly that it is like the sliding surface of a deep river. Then one sees through the surface to the depths. In those moments I find one of my greatest satisfactions, not that I am thinking of the past; but that it is then that I am living most fully in the present. For the present when backed by the past is a thousand times deeper than the present when it passes so close that you can feel nothing else. But to feel the present sliding over the depths of the past, peace is necessary. The present must be smooth, habitual.

"A Sketch of the Past" in *Moments of Being*, 98.

Virginia Woolf's Modernist novels, *Mrs Dalloway* (1925) and *To the Lighthouse* (1927) had established her as a leading experimentalist. Her fame as a literary critic began to spread after the publication of her book *A Room of One's Own* (1928) in which she discussed the role of women in society. Her novel *Orlando* was published the same year, and in it she put the issue of sexual differences in a fictional way. Virginia led an active social life during this period and wanted to cultivate a public, rather than a personal voice with which she could address some of the social problems brought by the changes in society, the war, etc. In 1931 she

published the most difficult of her novels, *The Waves*, in which she takes up again her ideas about the mutability of human personality, the contrast between the public self and the 'real' inner self, the isolation of the individual, time etc. Like in *To the Lighthouse*, characters in *The Waves* struggle to reach a compromise, a sense of identity, a significance in their lives, something to live with, something to defeat death. But a series of deaths of a number of close friends such as Lytton Strachey and Roger Fry in the 1930s, and particularly the death of her nephew Julian Bell in the Spanish Civil War, caused Virginia to become increasingly depressed. Her typical ambivalence about life and death becomes intensified, writes Naremore (1980:244), by a more immediate ambivalence about history; "the capacity of the human spirit to overflow boundaries and make unity out of multiplicity was shattered" (*Three Guineas*, 143 quoted in Naremore, 1980:246).

The Years was published in 1937, only three years before her suicide in 1941. Despite the more traditional mode of narration, it is easy to recognize in the novel some of Woolf's themes, ideas and outlook on life. In *The Years* the internal monologues of the characters combine with an external, unidentified voice that tries to be non-omniscient by using a multipersonal point of view, that is, letting characters intervene giving different views of the same thing. The reader sees different aspects of one reality and is forced to make discriminations and judgements about the reasons and motivations of the characters in an inter-active reading, much like in Woolf's more experimental novels. Naremore finds in *The Years* a refusal to present an obvious pattern (Ibid.247), fracturing form and structure and emphasizing the randomness of life with the random distribution of episodes.

The Years tells the story of a Victorian family, the Pargiters, living in a middle class neighborhood in London. Like in all of Woolf's novels, we only get some scenes of what the life of this family has been between 1880 and 1917. The narrative ends with an abrupt transition into the 1930s. As with *The Waves*, we will try to give a brief overview of the story before concentrating on the question of time. Structure and cohesion in Woolf's narratives are achieved mainly by repetitions and variations (symmetries and asymmetries) of multiple themes, so that it is very difficult to offer a summary of the story without quoting from it. The whole grows out of the branches like a plant¹⁴⁷.

In 1880 Colonel Pargiter is "sitting after luncheon in his club talking" (*The Years* 6). Later he walks towards Westminster into a street of "dingy little houses" (Ibid.7) where his mistress Mira lives. Meanwhile, at his house in Abercorn Terrace, his children are getting

¹⁴⁷ This metaphor is particularly descriptive of what we consider to be a Bergsonian, organic creative process.

ready for dinner (Ibid.10). Presiding over the fireplace, a "portrait of a red-haired young woman in white muslin", his now invalid wife. When the colonel arrives (Ibid.12) they all – Eleanor the eldest sister, Milly, Delia, Martin and Rose- are eating their dinner and talking about their daily chores ignoring their mother's illness. Some days, perhaps months later, the same scene is presented. This time we meet another member of the family, Morris, the eldest brother, the only one working and about to get married. Dinner is spoilt by another of their mother's fainting fits (Ibid.33). The Colonel insists in finishing their dinner despite the interruptions and the narrative moves on to Delia's mind and her feelings of hatred towards her mother for ruining their lives. She sees herself and her father acting, pretending to feel (Ibid.) and looking at her mother's picture above the table she cries to herself "you're not going to die –never, never! (Ibid.). A flashback in the narrative gives us a picture of the rest of the family: Eleanor trying to help her mother and youngest sister, Rose, Morris reading, Milly stitching. They are all thinking of their brother Edward, away at Oxford. We hear Delia's mind again "you're not going to die- you are not going to die! (Ibid.38). When Eleanor does finally call them all to their mother's deathbed, "Delia hung back behind the others" (Ibid.39). She tells herself that "there were so many of them in the room that she could get no farther than the doorway" (Ibid.) and she watches the scene as if it were a play, "quite dispassionately", looking out the window into the rain (Ibid.40). In "Moments of Being" Woolf recalls how she could not feel at her mother's death.

The narrative shifts on to Edward, preparing an exam in his rooms at Oxford. The scene is marked by the sound of bells and clocks (Ibid.42) which "went on striking", announcing the passing of time and perhaps tolling for someone dead. Edward, like Delia, is looking out into the rain and pours himself a glass of port as he tries to read *Antigone*. His mind slips into thoughts of his cousin Kitty, with whom he is in love (Ibid.43). Edward receives the visit of two friends, Gibbs and Ashley (Ibid.44). Meanwhile, at the Lodge, his cousin Kitty, the daughter of one of the professors, is guest at a party. The following pages present a picture of Kitty's life at Oxford and her friendship with Eleanor (Nell). Kitty enjoys the simple life led by the families of the professors, symbolized by the Robsons, whom she visits, but at the same time she wants to escape routine there. As Kitty's mother reads Edward's note announcing his mother's death, her cousin Rose, she thinks of her daughter married "No, not Edward...There was young Lord Lasswade" (Ibid.68). "Not that I want her to be rich, not that I care about rank", she tells herself, "but he could give her what she wants...What was it?...Scope, she decided" (Ibid.).

The smell of death, of spring flowers, of "wreaths piled on the hall table" (Ibid.69) was all that was left of Mrs Pargiter at Abercorn Terrace. Delia notices Martin laughing and feels guilty. "She was relieved to find that she was overcome by some generalized and solemn emotion" (Ibid.70) as they get ready for the funeral, "a damnable lie!" (Ibid.72) in which she felt "we are all pretending" (Ibid.).

Eleven years elapse and we find Kitty, now Lady Lasswade, "sitting in a terrace beside her husband and his spaniel" (Ibid.73) somewhere in the North of England, where she had always wanted to settle. Gibbs has married Milly, and they are now expecting their second child at their farm in Devonshire. Edward is a young professor at Oxford and Morris a solicitor working in the Law Courts. Eleanor and Martin still live at home with their father. Eleanor does the housekeeping and helps her father, keeping a bit of time for attending committees, lunches, etc (Ibid.75). The narrative focuses on a particular occasion when she must go to see Morris' first appearance in the Law Courts. Her father asks her to buy a present for her little cousin Maggie, who is seven or eight. The colonel brings the present himself (Ibid.86). His admiration for Eugenie, his brother's wife, is quite obvious (Ibid.96). The news of Parnell's death echo in Eleanor's mind (Ibid.92-95), and acting as a time mark for the reader who discovers it is 1891.

1907. Martin, now in the army, is back from India and Africa. Eugenie's daughters, Maggie and Sally/Sara are now young girls. Eugenie is now Lady Pargiter. They live near Marble Arch, an expensive area in central London. Their parents are at a party and the sisters are talking. Sally's intellectual preferences become apparent as she discusses with her sisters the nature of life. "The world is nothing but thought"(Ibid.113).

1908. Within a year their lives undergo very sudden changes. As we follow Martin passing near their house, we learn that their father and mother are now dead. Their house is sold. Both Martin and Eleanor reflect on the passing of time. To Martin, the picture above the mantelpiece in his house has "ceased to be his mother" and has become only a work of art. Even memory does not outlast the flight of time. Eleanor also thinks about old age. Her father is now deaf and she must dedicate him all her time (Ibid.121). Their younger sister, Rose, arrives from Northumberland and they share some childhood memories (Ibid.126).

1910. Two more have passed and Rose is having dinner with Maggie and Sally/Sara who live in poverty. They talk about the past and share some old memories. The reader then learns that Delia married an Irishman (Ibid.135). After dinner Rose takes Sally with her to a meeting where they encounter Eleanor and their cousin Kitty who is dressed for the opera. We get the impression that she leads a double life, a private intellectual life where she enjoys

attending committees and meeting her family and friends, and a public social life as Lady Lasswade.

Time moves on and the reader finds herself at dinner with Maggie and Sally, now called Sara, who is explaining about the meeting. The story told by Sara does not at all resemble the one told by a narrator a few pages earlier. "There was something wrong with the story; something impossible" (Ibid.152). Maggie felt that Sara, who had been dropped when a baby and had a shoulder slightly higher than the other (Ibid.99) lived at times in a world of her own, with the sound of pigeons cooing "take two coos, Tafty, Take two coos..Tak..." (Ibid.152). And when Maggie and Sara hear voices in the street we learn the King has died (Ibid.154).

1911. Eleanor's father is now dead and she is travelling to visit Morris at his mother-in-law's in France. Eleanor has already been to Spain and Greece. She has a life of her own now, but she is too late for love. The reader meets the younger generation, Eleanor's niece, Peggy, and her nephew, North. We also learn that Maggie has married a Frenchman called René or Renny and is expecting a baby (Ibid.166). Alone in her room, Eleanor wonders whether she should sell the house, or travel, or marry. She thinks about Sir William, a man she has met at her brother's, and decides that her life is just beginning. "I don't mean to take another house", she tells herself, as if that meant, not another man to look after. She wonders whether she should go to India and reflects again on the passing of time. "Things pass, things change...And where are we going? Where? Where?" (Ibid.172). She notices some moths "dashing round the ceiling", and we are told that she does go to India.

1913. Eleanor meets Crosby, the maid, whom she has pensioned off. Crosby is then off to visit Martin, her favorite. Martin's life is not happy, he gets rid of Crosby with a lie and thinks of the house at Abercorn Terrace, about to be sold, and of "all those different people (who) had lived, boxed up together, telling lies" (Ibid.180). The reader then remembers how the Colonel had lied about his mistress, and Delia about her feelings at her mother's funeral, and Rose about going to Lamsley's shop at night when she was not allowed...And the reader wonders if everything has been a lie, whether life is also a lie; fact or fiction.

The passing of time is marked by the changing of seasons and nature's swift flow. "There we pauses, silences...Then the clocks struck again" (Ibid.181) as in *Mrs. Dalloway*, to mark the return to human consciousness, the return to the story of their lives.

1914. Martin walks in Hyde Park "as the last ripple of the stroke died away"(Ibid.). He is standing against one of the pillars in front of the Cathedral, and he meets Sally/Sara. They have lunch together and they talk about Rose, "wild Rose, thorny Rose" (Ibid.187) who is in prison. The reader is then witness to another one of Martin's sudden changes of humor. He

accompanies Sara to meet Maggie and her baby at the park. On his way home, he decides to accept Kitty's invitation for dinner (Ibid.201). There he meets a nice girl and they talk about politics and economy, but nothing comes out of it. Kitty is disappointed that Eleanor has not come.

1917. Eleanor is dining with Maggie and Renny. They introduce her to their friend Nicolas. Sara is also present. Their conversation is interrupted by a German air raid, and they finish their meal down in the cellar. Only at times, they are aware that people are dying, and they try to ignore the fact, "Nonsense...Only children letting off fireworks in the back garden" (Ibid.236). The senselessness of the war is reflected in the whole scene and in Eleanor's thoughts as she looks at the foreigners sitting with her –René and Nicolas. Her feelings move from "an absurd and vehement desire to protect those hills" (ibid.230) to a sense of powerlessness about the future. "If we don't know ourselves how can we know other people...how can we make laws, religions, that fit, that fit, when we don't know ourselves? These thoughts linger on the last scene of the novel (Ibid.253) which in fact takes place years later. The recurrence suggests itself to the reader as a familiar topic of discussion.

1918. This is a very short scene with images of Crosby, the maid, crossing the road into High Street as guns go on booming and sirens wail. The old woman thinks the war is over and she is just going to the grocer's (Ibid.244). The scene reminds the reader of part II of *To the Lighthouse*, intended to focus on an external point of view. Life goes on undisturbed. Crosby's detached consciousness contributes to show the reader how subjective human consciousness can be. We are reminded once more that life is only made up of lies, of fictions, "as if (we) were writing a novel" (Ibid.254).

The final and longest part of the novel takes place sometime in the 1930s, present day for the narrative voice. Things appear to have changed a lot, although people haven't. So we are told. Eleanor is just back from India and waves goodbye to her nephew North, just back from Africa, who leaves her flat in his sports-car. "Eleanor is just the same" (Ibid.247), he thinks as he remembers their conversation sitting on the edge of her new shower-bath. London appears to him deafening after Africa (Ibid.248), and profusion is everywhere: barrows of fruit, flowers, crowds of people, lit-up plate-glass windows...North arrives at Sara's lodging-house of carved banisters now painted yellow with cheap varnish. It smells of vegetables cooking. The room is untidy. Sara is on the telephone (Ibid.250). She had also been at Eleanor's an hour or two ago, with Nicolas, whom she calls Brown. They had talk of "Napoleon; the psychology of great men...(and of) how can we make laws, religions, that fit, that fit when we don't know ourselves?" (Ibid.253). North looks at Sara with the eyes of an

author. To him she is just a character in a novel, and he thinks how she “has never attracted the love of men” (Ibid,254), and then wonders if she has. “He did not know”. And the statement “if we don’t know ourselves how can we know other people” lingers again in the reader’s mind. “These little snapshot pictures of people left much to be desired”, thinks North, or is it the author who thinks this thought. I think it is both. “These little surface pictures that one made, like a fly crawling over a face, and feeling, here’s the nose, here’s the brow” (Ibid.255), echoes of *Jacob’s Room*. As Sara and North talk about Nicolas, whom Sara says she loves, North perceives her as “crooked”, like her shoulder; so different and unconventional. Her meat is undercooked, her house untidy, her maid doesn’t come on time because the bells don’t work, and she must share her bathroom with a dirty neighbor. A call from Eleanor who is dining with Peggy, invites them to go to Delia’s party later that day.

The scene shifts to Eleanor and Peggy. Eleanor is holding the telephone impressed by this scientific advances. Peggy shares her feelings and as they both see an aeroplane Eleanor exclaims, “the world will never be the same again!” (Ibid.264). Peggy was amazed at the force of her words, “as if she still believed with passion...in the things man had destroyed...a wonderful generation...believers” (Ibid.266). In their taxi, on their way to the party, the generation gap appears wider than ever as Peggy and her aunt look at a statue. For Peggy it is “an advertisement of sanitary towels...the woman in nurse’s uniform holding out her hand” (Ibid.270). Eleanor is shocked, “a knife seemed to slice her skin” as she thought of Charles, “her brother, a nice dull boy who had been killed” (Ibid.). For Peggy, the war “didn’t come to much”, for Eleanor people wore pretty clothes nowadays and enjoyed themselves more.

The reader finds herself back with North and Sara, her view of London so different from her cousin’s Eleanor: “polluted city, unbelieving city, city of dead fish and worn-out frying pans”. Sara feels “a weed, carried this way, that way, on a tide that comes twice a day without a meaning?” (Ibid.274) All these different perceptions of the city, point to very varied ways of seeing reality, so different that the reader wonders whether there is any hope of finding this fractured world to be whole. The following picture, the family party at Delia’s house, indicates that we cannot.

At the party, people talk, and the reader tries to catch up with the story of the family. Their life. “My life...I haven’t got one...Oughtn’t a life to be something you could handle and produce?” thinks Eleanor. “I’ve only got the present moment” (Ibid.294) she concludes. And this is also what the reader has, moments of lives, “atoms danced apart and massed themselves”. And Eleanor tries to answer the question that Virginia Woolf has posed throughout her entire narrative, ever since she wrote her first story, “The Mark on the Wall”.

What is it?, this myriad impressions, this incessant shower of innumerable atoms, "How did they compose what people called a life?", asks Eleanor. "Perhaps there's 'I' at the middle of it...a knot, a centre..." (Ibid.295). As the book approaches 'the end?', Eleanor, like Bernard in *The Waves*, tries unsuccessfully to sum up. "Does everything then come over again a little differently?". Woolf had tried to answer this question in *The Waves*. And "if so, is there a pattern; a theme, recurring, like music; half remembered, half foreseen?" (Ibid.297). This pattern in Virginia Woolf's narrative is precisely what this reader has been trying to trace. "But who makes it? Who thinks it?"; Eleanor's mind slips. "She could not finish her thought" (Ibid.).

The party goes on and people talk and talk. As we approach Peggy, who had quarreled with her brother, we discover that her pessimistic vision of the world has become even blacker. "How can one be happy?...in a world bursting with misery. On every placard at every street corner was Death; or worse –tyranny; brutality; torture; the fall of civilisation; the end of freedom" (Ibid.312). While the older generation (Eleanor) tries to find the pattern, the young one (Peggy) sees only a black hole. "We are only sheltering under a leaf, which will be destroyed" (Ibid.). Peggy cannot understand her aunt, who "says the world is better because two people out of all those millions are 'happy'" (Ibid.) (Eleanor refers to Renny and Maggie in Ibid.311). But soon we are reminded of a young family acting up at their mother's funeral as Peggy accuses her generation of not having "even the courage to be themselves, but must dress up, imitate, pretend" (Ibid.312). The pattern only repeats itself. Things haven't changed much after all. And Peggy laughs. They all laugh as they look at a picture which each of them had contributed to draw. "The face that launched a thousand ships!" (Ibid.313), "a woman's head like Queen Alexandra".

Peggy's laughter "had some strange effect on her. It had relaxed her, enlarged her" and "for a minute "she felt, or rather she saw, not a place, but a state of being, in which there was real laughter, real happiness, and this fractured world was whole" (Ibid.). Peggy achieves her "moment of being" but as Eleanor before her (Ibid.297) (and many other characters even before, Mrs Ramsay, Lily Briscoe, Mrs Dalloway, Rachel, Bernard, etc.) she cannot fix it, "how could she say it?" (Ibid.313) and she tried but she could not.

Peggy's vision is shared in a different way by her brother North. They are both the successors of a Victorian patriarchy that has left them without the power to re-formulate a new system. North is surrounded by his family and thinks how he never had felt so lonely (Ibid.324) for everything around him is talk and talk. Words. "Nothing would be easier than to join a society, to sign what Patrick called 'a manifesto" (Ibid.325) (Patrick is Delia's Irish husband, supporter of the nationalist cause). But North feels "frozen over...his movements

were from habit, not from feeling" (Ibid.326). North is unable to take action. Passively he "watched the bubbles rising in the yellow liquid" (Ibid.329). It was all right for them, but not for his generation. "A new ripple in human consciousness, be a bubble and the stream, the stream and the bubble" (Ibid.330) was needed. But how can we do it?. "How can I?" he wondered, "I, to whom ceremonies are suspect, and religion's dead" (Ibid.330). North is unable to find his voice. "He felt that he had been in the middle of a jungle; in the heart of darkness; cutting his way towards the light; but provided only with broken sentences, single words, with which to break through the briar-bush of human bodies, human wills and voices, that bent over him, binding him, blinding him...He listened." (Ibid.331). Woolf's description echoes Conrad's *Heart of Darkness*. Like in Conrad's novel, the quest for a sense in life, for meaning, becomes a void which generates information, differences, fictions, which can not be reconciled into a whole. Life's voyage is a wandering one.

Peggy and North are not the only ones unable to speak. Edward, immersed in Antigone, in the past, speaks some words in Greek which he cannot translate when asked by North (Ibid.332). Eleanor ties a knot in her handkerchief to remind herself of something she wants to say but cannot remember (Ibid.315). North observes that Milly and Gibbs, after thirty years of marriage, can only say to each other "chew, chew, chew...tut-tut-tut...half-inarticulate munching of animals in a stall" (Ibid.301). Delia speaks, but speaks at random (Ibid.282) and her husband Patrick, once an Irish revel, now a defender of the Empire, is the only one able to speak, but unable to make contact and communication because he is deaf.¹⁴⁸ Sara, like Shakespeare's Ophelia, speaks her rhymes and sings her songs that no one understands (Ibid.297), and Nicolas attempts to make a speech on several occasions (Ibid.333, 334, 336) but is never allowed to finish. The sound of voices floats in the air at the party, "beautiful yet meaningless" (Ibid.316), continuously interrupted "just as they were about to give out their meaning" (Ibid.). "Nobody wants to listen" (Ibid.338), only Rose, but is now deaf too, and Kitty, who wants a speech not about "the past, not memories. The present; the future" (Ibid.339). Kitty asks North, whose glass is still half full of pale yellow liquid, but the bubbles had ceased to rise. "Silence and solitude...that's the only element in which the mind is free now" (Ibid.340), he thinks as he looks out the window at the sheep "babbling-babbling" on the hills, just like the people in the room, making "no sense of what they were saying" (Ibid.241). People call him to wake up. They want a speech. Everyone is urged to speak but no one can. Nicolas finally

¹⁴⁸ His nationalist zeal is metaphorically rendered into deafness or inability to listen to other positions (places of difference). Joyce chooses to make his Citizen a one-eyed giant (see *Ulysses*).

speaks his words to Kitty, who wants to listen and toast to the human race "in its infancy, may it grow to maturity!" (Ibid.342). But his glass breaks.



Like an impressionist painter, Woolf builds her novels with strokes. 1880, 1907, 1911, 1917... it is the nature of the series of moments, the repetitions and variations of themes, what makes the story in *The Years*. We may try to find out the pattern, the "mark on the wall", the "shower of atoms", "the myriad impressions" "How did they compose what people called a life?" (*The Years* 295), "...is there a pattern; a theme, recurring, like music; half remembered, half foreseen?" (Ibid. 297). For "Perhaps there's 'I' at the middle of it...a knot, a centre..." (Ibid. 295). Soon one is assaulted by Woolf's own fear, her insecurity, "the old brute, the savage, the hairy man who dabbles his fingers in ropes of entrails; and gobbles and belches" ..."he is also here" (*The Waves* 241) What if there is no story? What if we cannot sum up? "Does everything then come over again a little differently?"(*The Years* 295). "confused, featureless" (*The Waves* 212) "how impossible to order them rightly...or to give the effect of the whole – again like music" (Ibid.214)... "We float, we float" (Ibid.215).

Woolf and her characters discover that "It is death. Death is the enemy" (*The Waves* 247). Time itself is the enemy "against whom I ride with my spear...unvanquished and unyielding (Ibid. 248). For it is death that gives us the reason to continue attached to life, on the crest of the wave, despite its ups and downs.

Death by Water. The Feminine, The Unconscious and other Aporias.

In *Women's Time* Julia Kristeva has argued that in the perspective of Western Symbolic Order, woman has been considered as either locative (placed and kept in her place) or spatially generative. "When evoking the name and destiny of women, one thinks more of the space generating and forming the human species than of time, becoming, or history (...)" and she adds "the problematic of space, which innumerable religions of matriarchal (re)appearance attribute to "woman", and which Plato (...) designated by the 'aporia of the chora', matrix space, nourishing, unnameable anterior to the one, to God and, consequently, defying metaphysics." (Kristeva,1979: 33-34). Kristeva's reading of what she has called "a semiotic chora", that is a feminine space which is generative and creative of a semiotic language, unlike the language of patriarchy or "symbolic order".

Desire in Language is a massive effort to reunite two dispositions that have been severed after long-term and ever-increasing rationalistic discursive with emphasis on the symbolic, syntactical,thetic disposition of language at the expense of the semiotic, paratactic, rhythmic disposition (Kristeva,1980:124-47), which has crippled our capability to perceive and sustain what is multivocal, inconclusive, or undecidable (Ibid.124 & 135)¹⁴⁹. While the symbolic disposition of language provides a sort of linguistic Beyond, “a transcendence, if not a theology” (Ibid. 33-35 & 125), the semiotic disposition of language encourages precisely the kind of play that Derrida theorizes for “while poetic language can indeed be studied through its meaning, such study reduces it and obscures the very thing that in the poetic function...makes of what is known as ‘literature’ something other than knowledge: the very place where the social code is destroyed and renewed” (Ibid. 132). Semiotic language searches, in Kristeva’s words, “within the signifying phenomenon for the crisis or the unsettling process of meaning and subject rather than for coherence or identity of either one or a multiplicity of structures”. In other words, according to Kristeva, what we need is a theory of process rather than of production, whereby meaning and subject cease to be structures of static forms and become permanently questionable, always unfolding activities.

This semiotic or ‘poetic’ language has been identified with the fluid associative language of interior monologue, free direct speech and stream of consciousness. Kristeva’s own study on Joyce’s *Ulysses* and her reading of the Penelope episode has established women’s language as a fluid language, rhythmic and water-like. This parathactical language, without a before or after, this unlimited present temporality (a past which exists in the present but yet does so as past)¹⁵⁰, the sameness of events recurring again and again, becoming temporally indistinguishable, seems to picture history as a Viconian cyclewheel, although a more accurate representation will be that of an spiral, for events recur with slight variations. Thus identity applies not only to each event as an individual unit, but also to the entire sequence of events which being in a circular structure will repeat themselves an unlimited number of times. However, this preponderance of motion over rest also results in the

¹⁴⁹ The “semiotic disposition” of language that Kristeva theorizes for resembles De Man’s distinction between symbol and allegory, already present in Walter Benjamin’s writings. What Kristeva denominates “multivocal” and “undecidable” is built on the gaps or *aporias* (temporal ruptures; absence of passage) like the allegorical narrative mode.

¹⁵⁰ We have seen how the past weights heavily upon Woolf’s temporality. All perception is already memory for the past is a constant accumulation of *sensa*, of images. It is as if we perceived nothing but the past. We have seen how recollections, memories make models in our mind, the future being almost another category of thought. Bergson argued that the passing of time is a figment of the mind with no objective counterpart. For him, as for Woolf, time is a continuous change, a succession of discontinuous moments, only apparently continuous to our attention: “La aparente continuidad de la vida psicológica radica, por tanto, en que nuestra atención se fija sobre ella mediante una serie de actos discontinuos.” (Bergson, *Memoria y vida* in Altaya 1994. p. 9)

incapacity of preserving identity over difference and holds a close parallel with the oscillating perspectives of chaos theories discussed in Section 6. The multiplicity of structures within semiotic language is rich in entropy, but it is this apparent chaos what makes order possible. Woolf's language is not merely random sequencing but a self-organizing process, although the intrusion of chance (the role of the reader) is made conceivable at any point (to fill the gaps).

Woolf's language has been described as 'poetic'. We find in it a desire of rhythm, a peculiar use of the semicolon, oscillation and repetition, and constant imagery that create a verse in prose feeling. It is a language which attributes sensual properties to mental processes. Speaking of Freudian influence, we can suggest a possible transference of libido from bodily to mental functions (see Margaret Drabble, 1992), a performative language which rejects a fix sequential plot. The constant use of indeterminate words create a kind of inarticulate language, like that of the unconscious or "primary process language", where reality alternates with fiction, asymmetry with symmetry (Caparrós, 1994:250-52) close to a process of delirium.

The fluidity of Woolf's language is also captured by the metaphor of the wave and also expressed by punctuation, by the use of imperfect and historic present (rarely the past), by lexical items such as: to see, to go... lacking time, the non division of chapters, her extended sentences and hanging pronouns so often criticized. More recently her syntax has been termed "écriture feminine" where "there would no longer be either subject or object" and "oneness would no longer be privileged" (Irigaray, 1977:134).

The thematic concerns in Woolf's narrative, the fragmentary nature of life/time and the impossibility of communicating human experience, contribute to its fractured structure. The metaphor of "life as a journey", the search for transcendence, is never a controlling narrative principle in Woolf's narrative. *The Voyage Out* is structured as a night journey of inner quest ending at nothing and the episodic quality of the journey of wandering in *Mrs. Dalloway* offers little basis for structural cohesion. The emphasis on space (patterns, like in *The Mark on the Wall* or *The Years* and rooms in *Jacob's Room*, *A Room of One's Own*, etc.), the perception of time as fragment, together with the use of interior monologue, free direct speech or stream of consciousness, the use multiple point of view disregarding a unitary meta-narrative and replacing it with other voices and suggesting an ambiguity between the characters' and the narrator's voices, contribute to provide a extremely fluid point of view which renders the effect of confusion, lack of coherence, almost as a principle of formal dissolution. Her novels

represents the impossibility of rendering the world in a mimetic way¹⁵¹. Life is endless and aimless motion, a continuous "work in progress"¹⁵².

The dissolution of identities originated in this multiple point of view and fluid language goes hand in hand with Kristeva's assertion that "the semiotic chora is no more than a place where the subject is both generated and negated" (Kristeva, 1984: 28). The *chora* is not yet a signifier; it is, however, generated in order to attain to the signifying position. Our discourse -all discourse - moves with and against the *chora* in the sense that it simultaneously depends upon and refuses it. Kristeva compares it to kinetic rhythm. Lacan's theory allows us to read in this rhythmic space of no position, what Kristeva, following Plato, calls "nourishing and maternal"; a process starting over again and again, which Kristeva describes as "rupture", "rhythm" and "destructive wave", instinctual drives which "are constituted by repetition, like a wave" (Ibid.). Woolf's "tunnelling process" where thoughts, perceptions, feelings, memories, etc follow a connection back in the story time in order to inform the reader of the character's past experiences which somehow condition her present experience, reveals that the notion of identity, the construction of the self, is an unfinished business. Woolf also plays with the Bergsonian idea that the human mind has the ability to range backwards and forward through the use of memory, and to become oblivious to what is going on in the outside world, like Orlando's mind after the seven days sleep. "This extraordinary discrepancy between time on the clock and time in the mind is less known than it should be and deserves fuller investigation" (*Orlando* 44). In this way, Virginia Woolf's novels become a manifest of the process philosophy of life. Woolf's sense of duration is organic and her stories grow from a perception, a desire or a remembrance, like a plant. More a music than a language, her style is suffocated by sense perception from which she proceeds then into a kind of intellectual synthesis. The image of the wave is particularly apt to describe this kind of cosmic transit of the natural world, in which we humans seem to be fixed to the ground, rooted, continuing with the organic metaphor, while life goes on.

No doubt Woolf's experience of life and time is also rooted in her history of psychiatric disorders. Her emphasis on sense perception may have arisen from her illness for, as we have mentioned, depression can alter the power of the senses and time perception. For

¹⁵¹ Aesthetics and the role of the artist are constantly present in these authors who see themselves, as Blake, "priests of the eternal imagination", while at the same time they begin to doubt their own power as creators. Unable to bridge the gap, they begin to allow the reader the power to "connect". Woolf, being a woman, is particularly aware of the ephemeral quality of her art, the brief moment in which she is hostess to her party, standing at the top of the stairs (*Mrs. Dalloway*) or sitting at the end of her beautifully laid table (*To the Lighthouse*). Like Lily Briscoe, she seems to lack self-assurance as an artist.

Friedman (1990) these disruptions are symptoms of the psychological disorders and can actually serve to perpetuate them. As early as "The Mark on the Wall", Woolf's narrative shows suffering and illness as sources of knowledge. Woolf's isolated and contemplative attitude, like Proust's, reflect the cosmic isolation of humankind, transforming her narratives in an ontological and eschatological experience.

Martindale (1987) "Regressive Imagery Dictionary" has shown that more primary process content has been found in the poetry exhibiting signs of psychopathology than in that of poets not exhibiting such signs. Her husband Leonard Woolf explains in his diary that there were moments or periods during Woolf's illness when her thoughts and speech became completely uncoordinated, and she had no contact with reality. Woolf's language seems indeed to be grounded on primary modes of sense perception and many critics, Little (1992), Leaska (1998), etc., have seen Woolf's fragmented form as a portrayal of how a mind attempts to come to terms with its world¹⁵³; an example of Keat's negative capability exemplified in "Ode to a Nightingale". A progression from darkness to a moment of aesthetic flight into light, color, pleasure, etc, followed by a drop back into darkness. More recent critical evaluations of Woolf's work (Einorson 1996, Yom, 1996, Green 1997) have used the metaphor of "order out of chaos", for in most of her novels the seemingly steady march of narrative encompasses, as we have seen, numerous cyclical rises and falls. Woolf's manipulation of narrative time leaves the readers without a space and time in which to place ourselves. Martindale (1987) has pointed out that the use of primary process thinking and free association increases the depth of regression, that is the return of the secondary thought process which is reality oriented. We no longer know if we are in the present moment or in the past. We realize we lie outside the fictional time of the narrative. But in each of these cycles a common pattern emerges, a certain order sprouts out of the fragmented moments of consciousness of the characters. It is their individual subjectivity, what renders the present meaningful to them and to us through memory; "how life, from being made up of little separate incidents which one lived one by one, became curled and whole like a wave which bore one

¹⁵² Joyce used this expression to refer to *Finnegans Wake*, a work that was seventeen years in the making.

¹⁵³ A Freudian reading of Woolf's fluctuating moods can also be found in the contradictions between the Primary drives (of a sexual origin) and Death's drive. What Lacan later called "the dynamic opposition between the libido (primary narcissism) and the sexual libido" (*The Mirror Stage in Ecrits 6*) which Freud tried to define in *Beyond the Pleasure Principle* when he spoke of death drives in order to explain the evident connection between the narcissistic libido and the alienating function of the I. Through the process of creation, sexual drives can be sublimated by a subject/author and become his/her creation. But Freud adds that if a subject/author is completely taken by unconscious drives, he/she would sink into a pre-oedipal chaos and develop some kind of mental illness.

up with it and threw one down with it, there, with a dash on the beach." (*To the Lighthouse* 47).

This reading of Woolf's narrative has a common denominator much in line with Kristeva's notion of the semiotic *chora*, where water represents the feminine, non logical, harmonious, soft, fluid. In both the psychoanalytical reading and in the "order out of chaos" the aporetic moment of creation and negation is sustained in "water". We have already seen how a re-evaluation of the notion of chaos not as absence or void but as a positive force has taken place in the 20th.century, and how Hesiod used the term to signify the gap that appeared after Heaven and Earth embraced and separated, through the influence of Eros (desire). In mythical accounts chaos is a non-form from which creation takes place. Hot and cold, wet and dry became distinct from one another.

Water is present in most of Woolf's fiction. We have seen how a popular element is the sea voyage of no return (*The Voyage Out*) or an expedition *To the Lighthouse*, the image of *The Waves*, where "we float, we float" (*The Waves* 215) as Bernard dips the spoon in his soup and fishes out Neville, Susan, Louis, Jinny, Rhoda, "confused, featureless" (Ibid. 212) or imagines himself, the writer walking along the Strand looking for words (Ibid. 212), and finally, life is a glass of champagne and North "watched the bubbles rising in the yellow liquid" (*The Years* 329), "a new ripple in human consciousness, be a bubble and the stream, the stream and the bubble" (Ibid. 330) and the "babbling-babbling" of sheep on the hills, just like the people in the room, making "no sense of what they were saying" (Ibid. 241).

Water has also been a constant image of spirituality, having a prominent place in many religions. In *The Myth of the Eternal Return* (1949), Mircea Eliade mentions that a common denominator in most religions is the existence of rituals, particularly at the end of a cycle (New Year in the pagan sense, the Passion and Resurrection of Christ in Christian religions, etc) are intended as amendment of past sins and regeneration of the spirit, the beginning of a new cycle with new potentialities. In *From Ritual to Romance* (1920), Jessie Weston explored the mythic figure of the Fisher King and his role in ancient fertility rites such as the Greek (Oedipus, Adonis...), Mesopotamian (Tammuz) and Egyptian (Osiris) traditions. In many of these rites the figure of the Year-god was thrown into the waters of the Nile and later fished out (resurrected), symbolizing the rebirth of life in spring. The ritual of immersion in water was then taken by later religions.

Frazer (1911-15) has explained how the the symbol of fertility associated to water passed, in Christian accounts, to Christ's sacrificial blood; for instance to the significance of

the Holy Grail (the cup from which Christ drank at the Last Supper and the one used by Joseph of Arimathea to catch his blood as he hung on the cross) in the Arthurian legends¹⁵⁴. Besides, in most Grail accounts it was Percival (or Parsifal) the hero who had to answer the unasked Question upon arrival at Grail Castle, and thus achieve enlightenment and bring healing. In *The Waves*, Woolf uses this ancient myth to frame a structure with a no-center. Percival never returns to ask the question, a question which lingers in Rhoda's mind like Shelley's poem "Oh to Whom". The death of these characters ends their quests in search of nothing. Christ-like Percival embodies the futile future offered by the Christian religion, while Rhoda's suicide brings the reader the echo of Woolf's own death by water, almost as an omen where past and future meet.

Water images for Woolf represent the fluidity of time and life. The brief moment of revelation, "moment of being" is contained in the point where the foam of the wave is suspended in the air, then it subsides. The other side of the coin, the negative aporia, is that water is also related to death. It represents the possibility of solving all conflicts by a placid way of dying. In her diaries she often reflects about the effect of water. For instance, in her Diary, 5 January 1915, Woolf thinks about the fallen rain and wonders if the weather incites to commit suicide. Her character also hear an invitation to die in the voices of water. "To be flung into the sea, to be washed hither and thither, and driven about the roots of the world - the idea was incoherently delightful", thinks Rachel in *The Voyage Out*.

Serious temptations to commit suicide crossed Woolf's mind several times. Obsessed with the idea of having to endure long periods of suffering and, above all, as she explained in her suicide note, not wanting to spoil her husband's life any longer, she envisaged death as "a tremendous experience, and not as unconscious, at least in its approaches, as birth is" (*A Writer's Diary*. August 7, 1937). Death has often been synonymous with sleep and dream, a means of becoming one with a transcendent spiritual reality; the quest of writers from Shakespeare to Keats. In *Beyond the Pleasure Principle*, Freud's idea of instinctual death-drive also argues that "la meta de toda vida es la muerte" (*Los Textos fundamentales del*

¹⁵⁴ In some versions, the Grail was a sacred stone, probably associated to the stone guarding the secret scrolls in the Temple of Salomon. This version has clear Masonic connections and is used in Wagner's opera *Parsifal* and Joyce's *Ulysses*, where Bloom carries a stone- his house- in his pocket. In *Finnegans Wake*, Finnegans is the masterbuilder of the city of Dublin and his fallen body constitutes the city itself. Mircea Eliade (1997) has also linked the symbol of the stone to the cosmogonic model of the city. The fact the Woolf should prefer, let me call it, the "creation out of water model" coincides with feminists readings of her narratives and with certain psycho-sociological readings of Modern society (see Fromm, 1951 and 1970 and Bachofen, 1969)

psicoanálisis". Altaya. 1993, 308). For Derrida, death is the "possibility of impossibility", an aporetic moment (Derrida,1993:73)¹⁵⁵.

On the 28th March, 1941, aged fifty-nine, Woolf drowned herself in the river Ouse, near her Sussex home. Two suicide notes were found in the house, similar in content; one may have been written ten days earlier, and it is possible that she may have made an unsuccessful attempt then, for she returned from a walk soaking wet, saying that she had fallen. Her death was completely unexpected. There were no warning symptoms, wrote Leonard Woolf in his diary. But from the suicide note alone, most psychiatrists would make a confident diagnosis of severe depression. She wrote that she was beginning to hear voices, couldn't concentrate, or read or write. The note shows signs of self-blame, believing that she is spoiling her husband's life. She feels hopeless, can't go on any longer and believes suicide is the best course. Woolf's internet page on her psychiatric history shows the fluctuation of her moods and breakdowns. Symptoms of these breakdowns were for example: shyness, shame, blushing violently, depression, excitability, fatigue, terror of people and anorexia nervosa, all recorded by Woolf herself in her diaries. The study of these reveals Woolf's crisis points and periods of extreme insecurity after finishing each one of her works.

In his studies on hysteria, Freud described the formation of symptoms depending on the following via: 1) Sexual constitution (pre-historical; conditioned by inheritance). Quentin Bell, Virginia's nephew has provided evidence for traces of insanity in the family. Julia Duckworth, Virginia's mother, was Thackeray's daughter. Her mother had been interned in a mental home. One of Virginia's half-sisters was mad, as was her cousin; James, K. Stephen, Leslie Stephen's favorite nephew, son of his elder brother. 2) Childhood experiences (such as sexual harassment in childhood), traumatic events (early deaths in the family, financial difficulties, etc). The death of her beloved and beautiful mother, Julia, almost 20 years younger than her husband.. Virginia recalls in her diary (Sept 1934) how she felt when she died: "turning aside at mother's bed, she had died, and Stella took us in, to laugh, secretly, at the nurse crying. She's pretending, I said, aged 13, and was afraid I was not feeling enough". Virginia's guilt over the episode is obvious. Stella, her stepsister who took after the management of the household, also died unexpectedly of childbirth. A few years later, in 1906, Thoby, her intellectual partner, died from typhoid fever after a trip to Greece (Virginia describes their relationship in *A Sketch of the Past* 115-120). He had replaced Virginia's father for whom she felt an ambiguous love/hate (see *A Writer's Diary*. November 28, 1928). Virginia's recollections also give the impression that she

¹⁵⁵ See Section 12 for a extended discussion of death and of the end of time.

thought herself an unwanted child: "they wished to limit their family... Adrian was born a year after me (1883) -again, in spite of precautions (*A Sketch of the Past* 127), a fact that may have contributed to her feelings of guilt for her mother's early death.

Other childhood experiences that can have influenced her later psychological problems were her relationship with her stepbrother George, whose approaches to the girls, particularly to Virginia, have been thought to have severely traumatic results on their future lives. Virginia recalls the scene with George Duckworth during the period 1896-1897 in *A Sketch of the Past* (69). In these pages she also narrates two other episodes of her puberty that can be related to later breakdowns. One of these is the episode of the looking-glass, where Virginia, like her character Bernard in *The Waves* undergoes what Kristeva has called "an experience of abjection". The other experience is that of the pool of water which Virginia is unable to cross, also recalled in *The Waves*. Stagnant paralytic past water which Virginia seeks to transform in a fresh fluid wave. Finally, another recurrent image is that of the tree. The tree appears as an image of stability, "The tree alone resisted our eternal flux. For I changed and changed...explains Bernard (*The Waves* 208). Orlando also liked "to attach herself to something hard" (*Orlando* 150) and she often sat by the oak tree on the hill or "grabbed her poem, The Oak Tree and thought of fame and looked at the sea and "the present brushed her face" (Ibid. 153). Traditionally a symbol for life, the image of the tree sometimes carries negative connotations¹⁵⁶. Neville remembers an episode where a man "was found with his throat cut. The apple-tree leaves became fixed in the sky; the moon glared; I was unable to lift my foot up the stair" (*The Waves* 17). In *A Sketch of the Past* Woolf describes an experience in which she "overheard my father or mother say that Mr Valpy (their neighbour at St, Ives) had killed himself. The next thing I remember is being in the garden at night and walking on the paths by the apple-tree. It seemed to me that the apple-tree was connected with the horror of Mr. Valpy's suicide. I could not pass it." (*A Sketch of the Past*, 71). When Stella died Virginia also thought of Jack Hills, Stella's husband, and a tree. "(...) the tree outside in the August summer half light was giving me, as he groaned, a symbol of his agony; of our sterile agony; was summing it all up. Still the leafless tree is to me the emblem, the symbol of those summer months" (*A Sketch of the Past* 141), "the symbol of the skeleton agony". (Ibid). Life and death become part of the same image. In *The Voyage Out*, Rachel finds the beautiful

¹⁵⁶ Like other symbols in Woolf's narrative, the tree can acquire other associations, standing, for instance, as a metaphor for male sexuality (see McDowell 1980:73-97), like the lighthouse.

magnolia tree but she also finds her death. So the image of essence and life par excellence, the oak tree, becomes in Woolf's mind associated to mutability, transition and death¹⁵⁷¹⁵⁸.

Like Moore (1980), McDowell (1980) sees Woolf's universe as "a constantly projected duality between self and the mystical obliteration of the self in transcendent experience" (McDowell, 1980:93), between self and no-self, between life and death, impossibility and possibility. The aporetic moment of death is what moves Woolf's narrative chain forward. Rachel's death in *The Voyage Out*, Jacob's in *Jacob's Room*, Percival's in *The Waves*, they all frame narrative temporality. Woolf's hidden pattern "that we –I mean all human beings- are connected with this; that the whole world is a work of art; that we are parts of the work of art." ("A Sketch of the Past", *Moments of Being* 1978:72, quoted by McDowell, 1980:93), is the "nothingness" of death itself. On the crest of the wave, Bernard tells and tells, until he reaches Percival's death: "Should this be the end of the story?"...But if there are no stories, what end can there be, or what beginning?...Life is not susceptible perhaps to the treatment we give it when we try to tell it", he concludes (*The Waves* 223).). Where is the pattern? We have only a description of moments, originating and ending in death, relying on recurrence and cycle but also in a sense of movement, a lapsing, an oscillating, rocking rhythmic time of mother-nature; eternal feminine renewal, but also the incessant Joycean rise and fall and fall and rise again.

¹⁵⁷ Joyce also deconstructs this traditional symbol for it is Stephen's ashplant, echoing Parsifal's sword, the instrument that shatters the lamp of traditional knowledge in the Circe episode (the intermittent light of the lighthouse is another of Woolf's favorite images. For a discussion of metaphors of light see Derrida "White Mythology" in *Margins of Philosophy*, 1982:266-7.

¹⁵⁸ Four natural elements –mountain, tree, stone and water- are traditionally considered sacred, and if they appear together (the quarterly of perfection) they confer a sacred geography to the place. A hill, barrow or acropolis served then as a base for a temple or zigurat (tower temple) constructed with stones, which contained the altar or obelisk also of stone where purifying practices conducted with water took place. A branchless tree is often transformed into a cultic object or sacrificial post in many religions (the cross or crucifix; it was a bohhi tree under which the Buddha received his Enlightenment). Trees and plants are traditionally symbols of life and immortality.

Bibliography and Works Cited.

- Abel, Elizabeth (1989) *Virginia Woolf and the Fictions of Psychoanalysis*. Chicago: University of Chicago Press.
- Anderson, Linda R. (1997) *Women and Autobiography in the Twentieth Century: Remembered Futures*. London, New York: Prentice Hall, Harvester Wheatsheaf.
- Annan, Noel (1984) *Leslie Stephen: The Godless Victorian*. London: Weidenfeld and Nicolson.
- Auerbach, Erich (1946) "The Brown Stocking" (chapter 20) in *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. trans, Willard Trask. Princeton U. Press, 1953.
- Bachofen, J.J. (1968) *Myth, Religion and Mother Right*. Princeton, N.J., Princeton University Press, ed. Joseph Campbell, pp. 69-121.
- Beer, Gillian (1989) "Beyond Determinism". Included in *Women Writing and Writing About Women*. Mary Jacobus (ed). Oxford University Press, pp. 94-99.
- (1998) "The Least Like to My Own Ideas: Science and Creativity in Woolf's 1930s Writing". *Virginia Woolf and Her Influences: Selected Papers from the Seventh Conference on Virginia Woolf*. New York: Pace Univ. Press.
- Bell, Quentin (1972) *Virginia Woolf: A Biography*. London: Hogarth Press, 1990.
- Bernstein, Stephen. (1996) "Modernist Spatial Nostalgia: Forster, Conrad, Woolf." *Virginia Woolf: Texts and Contexts: Selected Papers from the Fifth Annual Conference on Virginia Woolf*. New York: Pace Univ. Press, pp. 40-44.
- Bishop, Edward. (1996). "From Typography to Time: Producing Virginia Woolf." *Virginia Woolf: Texts and Contexts: Selected Papers from the Fifth Annual Conference on Virginia Woolf*. Edited by Beth Rigel Daugherty and Eileen Barrett. New York: Pace Univ. Press, 1996, 50-63.
- Boisdeffre, Pierre (1969) *Metamorfosis de la Literatura*. Vol.III. Madrid. Ediciones Guadarrama.
- Bowlby, Rachel (1988) *Virginia Woolf: Feminist Destininations*. Oxford: Blackwell.
- Bradbury, Malcolm (1988) *Ten Modern Writers*. Secker & Warburg. pp. 231-251
- Caramagno, Thomas (1992) *The Flight of the Mind: Virginia Woolf's Art and Manic-Depressive Illness*. Berkeley: University of California Press.
- Caws, M. A. (1990) *Women of Bloomsbury*. Routledge. London & New York.
- Virginia Woolf*. New York: Pace Univ. Press.
- Currier, Bell & Ohmann, Carol (1989) "Virginia Woolf's Criticism: A Polemical Preface". Included in *Feminist Literary Criticism*. Donovan (ed). Kentucky University Press.
- Daiches, David (1942) "The Semi-Transparent Envelope", in *Virginia Woolf*. Westport, Conn. & New York: New Directions, 1963, 1979.
- DeSalvo, Louise (1990) *Virginia Woolf: The Impact of Childhood Sexual Abuse on Her life and Work*. New York: Ballantine.
- Davis-Clapper, Laura. (1997) "Virginia Woolf: Bearing the Burdens of the Past." Review of *Virginia Woolf*, by James King. *Review 19*: 161-84.
- Di Battista, Maria (1980) *Virginia Woolf's Major Novels*. New Haven (Conn.) & London: Yale University Press.
- Donovan, Josephine (ed.) *Feminist Literary Criticism. Explorations in Theory*. Kentucky University Press. 1989.
- Forster, E. M. (1927) *Aspects of the Novel*. New York: Harcourt Brace.
- (1936) "The Early Novels of Virginia Woolf", in *Abinger Harvest*. London: Edward Arnold, 104-12.
- Fry, Roger (1920) *Vision and Design*. London: Chatto & Windus, 1920.
- Frazer, James (1911-15) *The Golden Bough* (La rama dorada). Fondo de Cultura Económica. Mexico. 8.^a, 1995

- Fromm, Erich, (1970), "The Significance of the Theory of Mother Right" in *The Crisis of Psychoanalysis: Essays on Freud, Marx and Social Psychology*. Greenwich, Conn: Fawcett Publications, pp. 60-75.
- (1951) *The Forgotten Language*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Green, Sally (1997) "Brownean Motion in 'Solid Objects'". *Virginia Woolf Miscellany* 50. (Fall 1997): 2-3. Edited by Jeanne Dubino.
- Grey, Julia. (1998) "Truth Defined by Absence" *Virginia Woolf and Her Influences: Selected Papers from the Seventh Conference on Virginia Woolf*. New York: Pace Univ. Press.
- Halász, László (ed.) (1987) *Literary Discourse. Aspects of Cognitive and Social Psychological Approaches. Research in Text Theory*. Berlin & New York: Walter de Gruyter.
- Henry, Holly. (1997) "Nebulous Networks: Woolf's Rethinking of Jean's Analogy of the Scientist as Artist". *Virginia Woolf and the Arts: Selected Papers from the Sixth Annual Conference on Virginia Woolf*. Edited by Diane F. Gillespie and Leslie K. Hankins. New York: Pace Univ. Press.
- Holmesland, Oddvar. (1997) *Form as Compensation for Life: Fictive Patterns in Virginia Woolf's Novels*. Columbia, S.C. Camden House.
- Hughes, John. (1997) *Lines of Flight: Reading Deleuze with Hardy, Gissing, Conrad, Woolf*. Sheffield, England: Sheffield Academic Press.
- Hussey, Mark (ed.) (1994) *Virginia Woolf: Emerging Perspectives*. New York: Pace Univ. Press
- (1995) *Virginia Woolf A to Z: A Comprehensive Reference*. New York: Facts on File.
- Irigaray, Luce (1977) *Ce Sexe qui n'est pas un*. Trans. C. Porter & C. Burke. *This Sex Which Is Not One*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1985.
- Jacobus, Mary (ed.), *Women Writing and Writing About Women*. Oxford University Press, 1989.
- Johnson, George M. (1997). "A Haunted House: Ghostly Presences in Woolf's Essays and Early Fiction". *Virginia Woolf and the Essay*. Ed. Beth Carole Rosenberg and Jeanne Dubino. New York: St. Martin's. pp. 235-54.
- King, James (1994) *Virginia Woolf*. New York and London: Norton.
- Kirkpatrick, B. J. *A Bibliography of Virginia Woolf*. 3rd ed. N.Y.: Oxford University Press, 1980.
- Kristeva, Julia (1984) *Revolution in Poetic Language*. Trans. Margaret Waller. New York: Columbia University Press.
- (1980) *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Trans. Thomas Gora, Alice Jardine, and Leon Roudiez. New York: Columbia University Press; Oxford: Blackwell.
- (1979) "Women's Time" ("Les temps des femmes"). Trans. Alice Jardine & Harry Blake. *Signs* 7, no 1 (Autumn 1981):5-35.
- (1988) *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Catálogos. Trans. from the French *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*. Paris: Éditions du Seuil, 1980.
- Leaska, Mitchell (1977) *The Novels of Virginia Woolf*. New York: John Jay Press.
- (1998) *Granite and Rainbow: The Hidden Life of Virginia Woolf*. New York: Farrar Straus & Giroux.
- Lee, Hermione (1977) *The Novels of Virginia Woolf*. London: Methuen.
- (1996) *Virginia Woolf*. London: Chatto & Windus.
- Lehmann, John (1975) *Virginia Woolf and her World*. London: Thames & Hudson.
- Little, Judy (1941) *Comedy and the Woman Writer. Woolf, Spark and Feminism*. University of Nebraska Press.
- (1992) "Feminizing the Subject: Dialogic Narration in *Jacob's Room*." *Literature Interpretation Theory* 3, 241-51.
- (1996) *The Experimental Self: Dialogic Subjectivity in Woolf, Pym, and Brook-Rose*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Marcus, Jane (ed.) (1981) *New Feminist Essays on Virginia Woolf*. London: Macmillan.

- Martindale, Colin (1987) "Narrative Pattern Analysis: a Quantitative Method for Inferring the Symbolic Meaning of Narratives". In *Literary Discourse: Aspects of Cognitive and Social Psychological Approaches*. Ed. László Halász. NY, Berlin: Walter de Gruyter, pp. 167-182.
- McNaron, Toni (1996). "Memoir as Imprint." *Virginia Woolf: Texts and Contexts: Selected Papers from the Fifth Annual Conference on Virginia Woolf*. New York: Pace Univ. Press. pp. 228-30.
- McCluskey, Kathleen (1988) *Reverberations: Sound and Structure in the Novels of Virginia Woolf*. Ann Arbor, Michigan UMI Research Press.
- McNichol, Stella (1990) *Virginia Woolf and the Poetry of Fiction*. London and New York: Routledge.
- Minow-Pinkney, Makiko (1987) *Virginia Woolf and the Problem of the Subject*. Brighton: Harvester.
- Mires, Cheryl J. (1997) "The Burning Ground of the Present: Woolf and Her Contemporaries" in *Virginia Woolf and the Essay*. Eds. Beth Carole Rosenberg and Jeanne Dubino. New York: St. Martin's. 1997. pp. 117-36
- Moi, Toril (1985) *Sexual Textual Politics: Feminist Literary History*. Routledge.
- Nathan, Monique (1961) *Virginia Woolf*. Evergreen Books. London & New York.
- Nalbantian, Suzanne (1997) *Aesthetic Autobiography: From Life to Art in Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf and Anais Nin*. New York: St. Martin's Press.
- Nathan, Monique (1961) *Virginia Woolf*. Evergreen Books. London & New York.
- Nicolson, Nigel & Joanne Trautmann (1975-78) *The Letters of Virginia Woolf*. 4 vol. Vol. I: 1888-1912 (1975); Vol. II: 1912-1922 (1976); Vol. III: 1923-1928; Vol. IV (1977): 1929-1931 (1978); London: Hogarth Press. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Olivier Bell, Anne & Andrew McNeillie eds. (1977-78) *The Diary of Virginia Woolf*, Vol. I: 1915-1919 (1977); Vol. II: 1920-1924 (1978). London: Hogarth Press. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Pippett, Eileen (1955) *The Moth and the Star*. A Biography of V. Woolf. New York. Viking
- Poole, Roger (1978) *The Unknown Virginia Woolf*. 4th ed. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1995.
- Ricoeur, Paul (1987) *Tiempo y Narración*. Volumen I, II, III. Madrid: Ediciones Cristiandad.
- Russell, Bertrand (1966) *Philosophical Essays*. London: George Allen & Unwin Ltd.
- Reid, Panthea (1996) *A Life of Virginia Woolf*. New York and Oxford: Oxford University Press.
- Rose, Phyllis (1978) *Woman of Letters: A life of Virginia Woolf*. New York: Oxford Univers. P.
- Silver, Brenda (ed.), (1983) *Virginia Woolf's Reading Notebooks*. Princeton University Press.
- Showalter, Elaine (1977) *A Literature of their Own*. Princeton University Press.
- (1985) *The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830-1980*. New York: Pantheon Books.
- Sprage, Claire, ed. (1971) *Virginia Woolf: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall.
- Stape, J.H., ed. (1995) *Virginia Woolf: Interviews and Recollections*. Houndmills, England: Macmillan.
- Staveley, Alice (1996). "Voicing Virginia: The Monday and Tuesday Years". *Virginia Woolf: Texts and Contexts: Selected Papers from the Fifth Annual Conference on Virginia Woolf*. Edited by Beth Rigel Daugherty and Eileen Barrett. New York: Pace Univ. Press. pp. 262-67.
- Vandivere, Julie. (1996) "Waves and Fragments: Linguistic Construction as Subject Formation in Virginia Woolf". *Twentieth Century Literature* 42. pp. 221-233.
- Weston, Jessie (1920) *From Ritual to Romance*. Cambridge University Press. Princeton University Press, 1993.
- Whittier-Ferguson, John. (1996) *Framing Pieces: Designs of the Gloss in Joyce, Woolf and Pound*. New York: Oxford Univ. Press.

- Woolf, Leonard (1980) *An Autobiography*. 2 vols. Oxford University Press.
 (ed.) (1953) *A Writer's Diary*. Hogarth Press. New York: Harcourt Brace, 1958. Granada, 1978.
- Woolf, Virginia (1943) "The Mark on the Wall" in *A Haunted House and Other Short Stories*. London:Hogarth; New York: Harcourt, Brace, 1944, 1963.
 (1915) *The Voyage Out* (1915). London: Duckworth; Penguin, 1970,1972, 1974.
 (1919) *Night and Day*. Ed. & Introd. Suzanne Raitt. Oxford University Press, 1992.
 (1922) *Jacob's Room* . Ed. & Introd. David Denby. Penguin:Signet Classic, 1998.
 (1925) *Mrs. Dalloway*. London: Chancellor Press, 1994
 (1925) *Collected Essays*. 4 vols. London: Hogarth Press, 1966-67; N.Y.Harcourt,1967
 (1927) *To the Lighthouse*. Ed. & Introd. Margaret Drabble. Oxford University Press, 1992.
 (1928) *Orlando*. London: Chancellor Press, 1994
 (1929) *A Room of One's Own*. Penguin 1945; Harcourt,1957; Granada, 1977
 (1931) *The Waves*. Ed. & Introd. Gillian Beer. Oxford university Press, 1992.
 (1937) *The Years* .London: Hogarth Press; Penguin 1968,1971,1973,1974.
 (1939) "A Sketch of the Past." In *Moments of Being: Unpublished Autobiographical Writings*. Jeanne Schulkind ed. London: Chatto & Windus, for Sussex University Press, 1976; 2nd ed., London: Hogarth Press, 1985; paperback, London: Triad/Granada, 1978.
Shorter Diary. Anne Olivier Bell (ed.). Trans. J.Navarro. Grijalbo Mondadori, 1992. 3 Vols.
 (1953)*A Writer's Diary*. Leonard Woolf (ed.) Hogarth Press 1953, New York: Harcourt Brace, 1958. Granada,1978.
 (1977-1984) *The Diary of Virginia Woolf*. Ed. Anne Olivier Bell. New York: Harcut Brace Jovanovich. 5 vol.
 (1975-1984) *The Letters of Virginia Woolf*. Eds. Nigel Nicolson and Joanne Trautmann. New York: Harcourt Brace Jovanovich. 6 vols.
- Yom, Sue Sun (1996) "Bio-graphy and the Quantum Leap: Waves, Particles, and Light as a Theory of Writing the Human Life". *Virginia Woolf: Texts and Contexts: Selected Papers from the Fifth Annual Conference on Virginia Woolf*. Edited by Beth Rigel Daugherty and Eileen Barrett. New York: Pace Univ. Press. pp. 145-50.
- Zwerdling, Alex (1986) *Virginia Woolf and the Real World*. Berkeley: University of California P.

On *The Voyage Out*.

- Bradshaw, David. (1997) "Vicious Circles: Hegel, Bosanquet and *The Voyage Out*". *Virginia Woolf and the Arts: Selected Papers from the Sixth Annual Conference on Virginia Woolf*. Edited by Diane F. Gillespie and Leslie K. Hankins. New York: Pace Univ. Press. pp. 183-91.
- Friedman, Susan Stanford. (1996). "Spatialization, Narrative Theory, and Virginia Woolf's *The Voyage Out*." *Ambiguous Discourse: Feminist Narratology and British Women Writers*. Ed. Kathy Mezei. Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press. pp.109-136.
- McDowell, Frederick (1980) "Surely Order Did Prevail: Virginia Woolf and *The Voyage Out*" in Freedman, Ralph (ed.) *Virginia Woolf: Revaluation and Continuity*. Berkeley: University of California Press, pp. 73-97.

On *Night and Day*.

- Marcus, Jane (1980) "Enchanted Organ, Magic Bells: *Night and Day* as a Comic Opera." In Freedman, Ralph (ed.) *Virginia Woolf: Revaluation and Continuity*. Berkeley: University of California Press, pp. 97-123.
- Zuckerman, Joanne (1973) "Anne Thackeray Ritchie as the Model for Mrs. Hilbery in Virginia Woolf's *Night and Day*." In *Virginia Woolf Quarterly*, 1, 32-46.

On *Jacob's Room*.

- Archer, Jane (1986) "The Characterization of gender-Malaise: Gazing Up at the Windows of Jacob's Room." In *Gender Studies: New Directions in Feminist Criticism*. J. Spector, ed. Bowling Green, Ohio: Bowling Green University Popular Press, 30-42.
- Bishop, Edward (1992) "The Subject in Jacob's Room." *Modern Fiction Studies* 38 (Spring 1992): 147-75
- Denby, David (ed.) (1998) *Jacob's Room*. Penguin. Signet Classic
- Dobie, Kathleen(1987) "This Is the Room That Class Built: The Structure of Sex and Class in *Jacob's Room*." In *Virginia Woolf and Bloomsbury: A Centenary Celebration*. Jane Marcus, ed. Bloomington: Indiana University Press, 195-207.
- Flint, Kate (1991) "Revising *Jacob's Room*: Virginia Woolf, Women, and Language." *Review of English Studies* 42 (August 1991):361-79.
- Freedman, Ralph (1980) "The Form of Fact and Fiction: *Jacob's Room* as Paradigm" in Freedman (ed.) *Virginia Woolf: Revaluation and Continuity*. Berkeley: University of California Press.
- Handley, William (1991) "War and the Politics of Narration in *Jacob's Room*." *Virginia Woolf and World War I: The Written Response*. Dorothy Goldman, ed. New York: St. Martin's, 1993.
- Kazan, Francesca (1988) "Description and the Pictorial in *Jacob's Room*." *ELH* 55 (Fall 1988):701-19.
- Little, Judy (1992) "Feminizing the Subject: Dialogic Narration in *Jacob's Room*." *Literature Interpretation Theory* 3, 241-51.
- Ruddick, Sara (1981) "Private Brother, Public World." In *New Feminist Essays on Virginia Woolf*. Jane Marcus, ed. Lincoln: University of Nebraska Press, 185-215.
- Ruotolo, Lucio (1980) "Mrs. Dalloway: The Unguarded Moment" in Freedman (ed.) *Virginia Woolf: Revaluation and Continuity*. University of California P.
- Sutherland, Cori (1994) "Substantial Men and Transparent Women: Issues of Solidity in *Jacob's Room*." In *Virginia Woolf: Emerging Perspectives*. Mark Hussey and Vara Neverow, eds. New York: Pace University Press, 65-70.

On *Mrs. Dalloway*.

- Cuddy-Keane, Melba. (1998) "*Mrs Dalloway*: Film, Time and Trauma. *Virginia Woolf and Her Influences: Selected Papers from the Seventh Conference on Virginia Woolf*. Edited by Laura Davis and Jeanette McVicker. New York: Pace Univ. Press, 1998.
- Dayches, David & John Flower (1981) "Virginia Woolf's London", in *Literary Landscapes of the British Isles*. Penguin.
- Garratt, Lindsay. (1998) "The Image of the Circle in Woolf's *Mrs Dalloway's Party*". *Virginia Woolf and Her Influences: Selected Papers from the Seventh Conference on Virginia Woolf*. Edited by Laura Davis and Jeanette McVicker. New York: Pace Univ. Press, 1998.
- Hawthorne, Jeremy (1975) *Virginia Woolf's Mrs Dalloway: A Study in Alienation*. Sussex University Press.
- Routolo, Lucio (1980) "Mrs. Dalloway: The Unguarded Moment" in Freedman, Ralph (ed.) *Virginia Woolf: Revaluation and Continuity*. Berkeley: University of California Press, pp. 123-140

On *To the Lighthouse*.

- Beja, Morris (ed.) (1970) *Virginia Woolf: To the Lighthouse: A Casebook*. Macmillan Casebook Series. Includes "Modern Fiction" and Auerbach's "The Brown Stocking".
- Dick, Susan (1983) *To the Lighthouse: The Original Holograph Draft*, transcribed and ed. Susan Dick. London: Hogarth Press.

Dibattista, Maria (1980) "To the Lighthouse: Virginia Woolf's Winter's Tale" in Freedman (ed.) *Virginia Woolf: Revaluation and Continuity*. University of California Press, pp. 141-160.
Drabble, Margaret (ed.) (1992). *To the Lighthouse*. Oxford University Press
Lavin, J. A. (1972) "The First Editions of Virginia Woolf's *To the Lighthouse*", in Joseph A. Katz (ed.), *Proof: The Yearbook of American Bibliographical and Textual Studies*, University of South Carolina Press, 185-211.
Levy, Eric P. (1996). "Woolf's Metaphysics of Tragic Vision in *To the Lighthouse*." *Philosophical Quarterly* 75: 109-132.

On *Orlando*

Baker, Michael (1985) *Our Three Selves: The Life of Radclyffe Hall*. New York: William Morrow.
Baldanza, Frank (1955) "Orlando and the Sackvilles. PMLA.70. March 1955: 274-9.83.
Butler, Eleanor (1986) *A Year With the Ladies of Llangollen*. New York. Penguin Books.
(1985) "The Hamwood Papers of The Ladies of Llangollen" in Ferguson, Moira (ed.) *First Feminists: British Women Writers 1578-1799*. Bloomington. Indiana University Press.
DeSalvo, Louise A. (1985) *The Letters of Vita Sackville-West to Virginia Woolf*. Hutchinson
Love, Jean O. (1980) "Orlando and Its Genesis: Venturing and Experimenting in Art, Love and Sex". In Freedman (ed.) *Virginia Woolf: Revaluation and Continuity*. University of California P.
Radclyffe Hall (1928) *The Well of Loneliness*. Virago Press, 1982.
Stillman Franks, Claudia (1982) *Beyond the Well of Loneliness: The Fiction of Radclyffe Hall*. Avebury.
Souhami, Diana (1998) *The Trials of Radclyffe Hall*. Weidenfeld.

On *The Waves*.

Graham, J.W. (1975) "Point of View in *The Waves*: Some Services of the Style', in *Virginia Woolf: A Collection of Criticism*, ed. Thomas S.W. Lewis New York: MacGraw-Hill pp 94-112.
(ed.) (1976) *The Waves: The Two Holograph Drafts*. London: Hogarth Press.
Hackett, Robin. (1998) "Sapphism and Degeneracy in *The Waves*". *Virginia Woolf and Her Influences: Selected Papers from the Seventh Conference on Virginia Woolf*. Edited by Laura Davis and Jeanette McVicker. New York: Pace Univ. Press.
Moore, Madeline (1980) "Nature and Community: A Study of Cyclical Reality in the Waves" in Freedman (ed.) *Virginia Woolf: Revaluation and Continuity*. University of California Press.
Terentowicz, Urszula. (1996) "Triptych of Non-verbal Search for Reality: The Female Mind in *The Waves* by Virginia Woolf". *Approaches to Fiction*. Ed. Leszek S. Kilek. Dublin: Folium. pp. 197-213.

On *The Years*.

Naremore, James (1980) "Nature and History in *The Years*" in Freedman (ed.) *Virginia Woolf: Revaluation and Continuity*. University of California P.

See also

Virginia Woolf Web at <http://orlando.jp.org/VWW>

The International Virginia Woolf Society at <http://www.utoronto.ca/IVWS>

Virginia Woolf Webring at <http://jml.su.se/jmk/stud/magen/l-hollot/woolf/main.html>

The Virginia Woolf Society of Great Britain at <http://orlando.jp.org/VWSGB>

Bloomsbury: profile of the sisters. Virginia Woolf and Vanessa Bell at

<http://www.walrus.com/~gibralto/acorn/germ/sisters.html>

Virginia Woolf's Psychiatric History at

<http://ourworld.compuserve.com/homepages/malcolmi/vwframe.htm>

New York Time Virginia Woolf at <http://www.nytimes.com/books/00/03/12/specials/woolf.html>

and <http://www.nytimes.com/books/00/12/17/specials/woolf.html>

Computer Assisted Analysis of Characterization of Virginia Woolf's *The Waves* at

<http://www.deakin.edu.au/~ardena/waves.html>

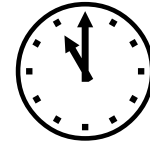
Monday or Tuesday (1921) at <http://www.bartleby.com/85/>

Bloomsbury: The Omega Workshop and Hogarth Press at

<http://www.walrus.com/~gibralto/acorn/germ/Bloomsbury.html>

Great Writings (excerpts from the journals of V. Woolf) at

<http://www.corsinet.com/braincandy/great.html>



The Perception of Time in Joyce's Narratives.

Dubliners (1914). The Allegorical Temporality of Joycean Epiphanies.

Joyce was born in Dublin in 1882, only some twenty years after the potato famine 1845-1849 reduced the Irish population from 8,2 million to 6,5. After a period of heavy emigration to Britain and North America, the *Irish Revival* movement sought to emphasize Irishness and nationalism. Ireland was still a peculiar British autonomy presided by a viceroy who resided in Dublin's Castle and who parades its streets in chapters 10 and 11 of *Ulysses*. The Home Rule project of Irish Autonomy was rejected in 1886 and a few years later the independent movement whose leader was Parnell failed after the scandal of his adultery with Katherine O'Shea. The petit bourgeoisie into which Joyce was born, was in irremediable decadence. It tried to keep their standards, good manners and illusions, taking refuge in love, music and above all alcohol (for a study on the influence of alcoholism in Ireland, see Malcolm 1986).

In the meantime, from around 1880 to the outbreak of World War I, Europe was being swept by technological innovations including the telephone, wireless telegraph, x-ray, cinema, bicycle, automobile, aeroplane... This was the first thing that young people noticed. Europeans were being freed increasingly from the traditional constraints imposed on mankind by nature. Life was becoming safer, cleaner, more comfortable, and longer for most sectors of the population. Death had not been vanquished but its arrival was now more predictable, and the physician, along with the engineer, had been elevated to the priesthood of the new civilization. Life was becoming more secure, and there was more time for recreation. Instead of picnicking or going for walks, Europeans began to pedal, swim, ski, and climb up the sides of mountains. Speed implied romance and adventure and had yet to be connected with traffic fatalities, tedium, and pollution. As Kern (1983) and Wohl (1979) have indicated, it is difficult to determine the precise effects that these changes of velocity had on the sensibility of intellectuals growing up in early twentieth century Europe. Certainly, though, the acceleration of movement enhanced the feeling of novelty and encouraged the conviction that the twentieth century would be fundamentally different from its predecessor, if only because it would be faster.

This transformation of the dimensions of life and thought, as Kern (1983) has called it, is evident in the first narratives written by Joyce. Paralysis was Joyce's adjective to describe life in Ireland, as he, like his character Gabriel Conroy, looked towards Europe as an escape from this condition of inaction.

This is the atmosphere in which *Dubliners* and *A Portrait of the Artist* are set.

Every night as I gazed up at the window I said softly to myself the word paralysis. It has always sounded strangely in my ears, like the word monom in the Euclid and the word simony in the Catechism. But now it sounded to me like the name of some maleficent and sinful being. It filled me with fear, and yet I longed to be nearer to it and to look upon its deadly work.
"The Sisters" in *Dubliners*, 1985:7

In *Dubliners* Joyce opens the windows of the Dublin of the beginning of the century so that we can take a look at the characters involved in real everyday situations. As in other Modernist texts, *Dubliners* expresses the fragmentation experienced by individuals unable to rely on old certainties, whether religious, economic, or political. Joyce articulates this fragmentation through fractal forms that enable him to present various perspectives while maintaining aesthetic and emotional distance. What distinguishes *Dubliners*, both historically and aesthetically, is its relative accessibility. Where the complex, formal structures and erudite allusions of many Modernist texts implicitly define an audience and favor an aesthetic perspective, *Dubliners* grants equivalent attention to political, economic, and psychological, as well as aesthetic, manifestations of cultural fragmentation. Even as he began to explore the complexities that would place his later work in the Modernist mainstream, the young Joyce employed a form that implies the possibility of an actual, and complex, relationship between the artist and a general audience. Recursively confronting the audience with images of its own paralysis, Joyce suggests the insufficiency of any single response to or analysis of this paralysis (Werner, 1988:27-8).

The main theme is therefore that of paralysis, the inability of the protagonists of each of the stories to escape from the psychological, social and physical bonds that tie them to Dublin. As Joyce himself commented, *Dubliners* "is a chapter in the moral history of my country. I chose Dublin for the scene because that city seemed to me the centre of the paralysis." (Letters, II. 134)

Paralysis, a kind of death in life, or a total anesthesia of the senses is the existential condition of the people of Dublin. From here, Joyce conceives his work as a series of fifteen "epiphanies", that is moments of revelation in which characters and readers capture a vision of

their paralysis. As Joyce wrote to his brother Stanislaus on February 8, 1903, they were written to let Irish people take "one good look at themselves in his nicely polished looking-glass" (Joyce quoted in Ellmann, 1956:125) (*Letters*, I. 63-4). What emerges from these words is that both the fictional characters of the tales and the readers are meant to undergo an epiphanic confrontation. Joyce's tales, faithful to his intentions, portray impotence, frustration and death. His city is the heart of moral, intellectual and spiritual paralysis and all the citizens are victims.

As McLuhan (1962:252) has pointed out, Joyce's choice of the term "epiphany" underlines the conception he shared with Blake of the artist as a "priest of the eternal imagination" (*A Portrait* 188-195), a revealer. But besides the revelatory purpose of Joyce's epiphanies in *Dubliners* (their temporal structure will be the focus of the second part of this section), the collection of stories is indeed, as McLuhan (1962:259) indicated, a labyrinth suggesting a state of total confusion, aimless wandering which leads nowhere. There is hardly any action in the stories except for walking, usually in vicious circles. The book is a portrait of a fallen world where all human values have degenerated and will has broken down. As in Woolf's "The mark on the wall", the metaphor of the journey does not serve to guide human life anymore. At best, some of the journeys to the heart of darkness undertaken by characters and readers alike serve to emphasize their paralytic condition.

Dubliners begins with stories about individual paralysis through infancy, adolescence and maturity, which gradually become collective stories where the paralysis pervades the social, political, religious and artistic life of Dublin. Finally, "The Dead" is the story where the paralysis reaches universal dimensions. The city becomes an authentic necropolis where the characters wander through a ghostly territory in search of love, friendship, compassion, etc. Each story is a small death, the trace of a failure.

The first victim is Father Flynn in the story called "The Sisters". He has been paralyzed from a stroke for some months and has finally died. The title refers to two sisters, Nannie and Eliza, who have taken care of the priest in his illness and have helped to arrange the formalities of his passing. The story, however, revolves about a young boy who struggles to rationalize the death and insanity of the priest, who has been his confidant and formal educator. The story is told in his own first person voice, from a boy's viewpoint and the epiphanic moment is reached when the boy's incomplete way of perceiving (through vision) has been replaced by a way that involves all the senses at once; the "heavy odour" of flowers, the women talking beside him, the taste of the wine...("The Sisters in *Dubliners*, 1985:7-15).

In "An Encounter" we leave the church and enter the school to experiment the frustrated desires of education, instruction and discovery crushed under the weight of an authoritarian structure. The message is that nothing is to be learned from the history books in the Jesuit school, and that life lies outside the class-room. Joe Dillon seeks an alternative escape in the illusionary world of cowboy novels. His illusion is shattered as he discovers that he, like the old man who speaks to him, is just another bookworm ("An Encounter" in *Dubliners*, 1985:16-24).

The boy-narrator in "Araby", like the one in "An Encounter", is attracted to books; in this case the novels of Walter Scott. He behaves like the hero of a Romantic tale, carrying an innocent vision of love which at the epiphanic moment, when "the light was out", becomes illusory. Insight is replaced by an inner vision of the boy "driven and derided by vanity" ("Araby" in *Dubliners*, 1985:25-31).

The cycle about adolescent life begins with "Eveline" who apparently has a chance to escape, to break away and travel with Frank, a singer from "a distant unknown country", an opportunity that she, nevertheless, rejects. "She sat at the window watching the evening invade the avenue. Her head leaned against the window curtains, and in her nostrils was the odour of dusty cretonne." Eveline's future is veiled behind the curtains, outside the metaphor of transition which are the windows. Scent, however, cannot be masked. Once more the epiphanic moment involves a perceptual awareness which requires all senses working together ("Eveline" in *Dubliners*, 1985: 32-44).

In "After the race", Joyce's notion that a belief in a single truth makes people inhuman and turns them into automatons is shown in a clear way. The spiritual poverty of the Irish is emphasized with powerful images of mechanized and industrial Dublin, paralyzed with the belief in the Continent superiority. The protagonists idealize mainland Europe and lose interest in their everyday life which becomes stagnant, "the cars careening homeward and through this channel of poverty and inaction the Continent sped its wealth and industry" ("After the Race" in *Dubliners*, 1985:38). People are disfigured by Joyce into machines, while "A little knot of people collected on the footpath [pays] homage to the snorting motor" (Ibid. 40). Jimmy, an intellectual nouveau-riche who has studied law at an English university, deceives himself trying to climb the ladder of success, racing like one of the cars, and to reach emancipation on international standards. The epiphany comes at the end of the story after Jimmy has lost a fortune at cards and understands his folly (Ibid.44).

"Two Gallants", the sixth short story in the collection, expresses the impasse of love, as two young men, Corley and Lenehan, walk the streets of Dublin (Joyce uses the word

"circulated" which hints at its circular structure; see "Two Gallants" in *Dubliners*, 1985:45) carrying their monologues of love affairs and aimless, selfish lifestyles, without listening to the other. The circles of their walks indicate, just like their conversation, that they do not get anywhere. The scene is essentially static and passivity, "poverty of purse and spirit" (Ibid. 53), the major theme. It is in this story where Joyce redirects some of the blame onto his countrymen for their unwillingness to work for positive change¹⁵⁹.

"The Boarding House" is another story in which the epiphany is only the reader's. The protagonist is again an imperfect seer, the Bob Doran of *Ulysses*, whose glasses are most of the time dimmed with moisture so that he tends to misread his surroundings. He lacks other means of perception and awareness and thus, he becomes paralyzed, caught in the trap of social conventions and of a hypocritical marriage ("The Boarding House" in *Dubliners*, 1985: 56-63).

"A Little Cloud" is the first story of mature life. Little Chandler is another Dubliner trapped in a world of illusions, drink and books. He idealizes his friend Gallaher, whom he misremembers as pursuing a brilliant career in London. Upon meeting him he becomes aware that his success is superficial. The crying of his child brings on the epiphanic moment when Chandler feels guilty for his desires to escape and break the chains of family and habit. He is also afraid of the future and thus, his chance passes just like a "little cloud" ("A Little Cloud" in *Dubliners*, 1985:64-77).

"Counterparts" explores again the theme of Dublin's capitalist society where people have become machines of productivity. As suggested by the title of the story, human beings act as lifeless switches on some grand circuit board of progress. Farrington, however, the central figure of the story, an employee at the Crosbie & Alleyne firm, is disenchanted with his occupation and seeks alcohol to deliver him from reality. His work place is described by Joyce's rigorous realism in the same terms of forceful mechanical movements, the bell ringing "furiously" ("Counterparts" in *Dubliners*, 1985:78), voices calling out, people returning to their machines, surrounded by stacks of paper and robot-like employees. Farrington's productivity is ameliorated by his continuous drinking and his disintegration as a human is shown in his beating his child, an outlet for his frustration.

In "Clay", Maria is singing a popular love song leaving out the stanza concerning love and suitors. While listening to her, Joe understands the bareness (clay) and absence of love in her life ("Clay" in *Dubliners*, 1985: 90-97).

¹⁵⁹ In the first five stories, characters' inability or unwillingness to act constructively could have been excused by their circumstances, the reader being offered an opportunity to sympathize with them on some level.

"A Painful Case" tells the story of Mr. Duffy, a lonely and narcissist man who "sometimes caught himself listening to the sound of his own voice" ("A Painful Case" in *Dubliners*, 1985:102) and Mrs. Sinico, a friendly woman who sought companionship by "listening to all" (Ibid. 101). Mr. Duffy is not really aware that his choice to remain friendless means that he is alone, until he reads about the death of Mrs. Sinico in the paper. This is the first time he listens. Hearing silence he discovers his loneliness even though he is in Phoenix Park. His wanderings in the park have been in a circular movement and there is no promise of renewal, against what its name suggests.

In the trilogy concerning public life, "Ivy Day in the Committee Room", "A Mother", and "Grace", Joyce presents us with political, artistic and religious paralysis affecting the whole of Ireland. The theme of alcoholism appears once more as a symptom of the paralytic condition of Ireland (see Lyons, 1988). Drink, for instance, operates like a colonizing power in "Grace", "an emblem of the unmentionable central subject, everywhere present and nowhere acknowledged" (Kershner, 1989:131). The story begins with the image of Tom Kernan, "curled up at the foot of the stairs down which he had fallen" ("Grace" in *Dubliners*, 1985:138), who like Tim Finnegan in *Finnegans Wake* and Dignam in *Ulysses*, has fallen because he is drunk. Joyce's description of the fallen man, "a thin stream of blood trickled from the corner of his mouth" (Ibid.) suppresses all connection of drinking with festive activities. Joyce rejects the traditional understanding of excessive drink as a Dionysian elixir and highlights its operation as a poison. Joyce's drunkards are grotesque victims of a paralytic society. Drinking is a malady, a pathology, a "*locus classicus*" for instability of meaning (Derrida, 1981:97-99). Notice that in his fall, Kernan has bitten his tongue and cannot speak, he has no voice to say what's wrong with him, and his injury will also impair his ability to work, for he is an agent and a taster for a London tea company. Kernan's rescue and restoration to bed brings no change to the state of colonized paralysis of the people of Ireland. His wife offers drinks to the rescuers and Fogarty's gift to the invalid is a bottle of whiskey.

The stories of *Dubliners* reach their climatic moment in "The Dead", the story in which Joyce employs the theme of the party, which symbolizes Irish hospitality, to provide the image of an absurd tradition of which Irish people are proud. The party of the Morkan sisters takes place, according to the majority of critics (Walzl, 1965:449), on the 6th of January, which celebrates Christian Epiphany. We have mentioned that Joyce had given this name to the series of stories, where he wanted to express the paralytic condition of Irish society, in this case due to a spiritual death.

This short story gives voice to the emotions of a husband whose wife's Romantic tie to a man who died years ago forces him to realize that there is a chapter of his wife's life of which he has no part. Gabriel Conroy and his wife, Gretta, attend the "Misses Morkan's Annual Dance" ("The Dead in Dubliners, 1985:160) held by his two aunts, Kate and Julian Morkan. At the dance, Gretta is twice reminded of her past love, Michael Furey. First, a friend invites Gretta and Gabriel to Galway, the place where she had had her relationship with Michael. Secondly, she is reminded by a song sung by Mr. D'Arcy, "The Lass of Aughrim" (Ibid. 190 & 197) the song Michael had sung to her on their long walks through the country. Gabriel, oblivious to her affections and anticipating a Romantic evening, brings her to a hotel perceiving that "they had escaped from their lives and duties" (Ibid. 193). When he questions Gretta's apathetic mood, she tells him the tragic story of Michael's illness and how he had revealed to her he no longer wanted to live after she left Galway. Gabriel is tormented by the dull, pathetic existence he has to offer his wife when another has devoted such deep-felt passion to her.

The dead are the main subject in Gabriel's speech at the dinner after the dance. "Were we to brood upon them always we could not find the heart to go on" (Ibid. 183) he says in respect to the deceased. The memories of Kate and Julia Morkan's brother, his horse, and Parkinson, a famous singer, are all mentioned in various conversations at the dance. But, most of all, the title refers to Michael Furey, Gretta's former love. The title pertains to those who most affect our lives after they are gone.

Gabriel Conroy's amiable character is exemplified by his capacity for affection and his high education. Though he considers the others at the dance to be of a different "grade of culture" (Ibid. 163) he has a general concern for them all. He is conscious of his superior education, not wanting his speech to seem a reflection of it. He has a great love and compassion for his wife, wishing he could offer her more than their tiresome life.

"The Dead" (composed 1907) , unlike the other stories of Dublin life, is a more expansive story with a greater cast of characters and more complex handling of theme and symbol. It is about many things, but above all it concerns itself with egoism (a kind of self-love) and the gradual awareness (the revelation) of another kind of love, a genuine, passionate love that one human being can have for another. Joyce had set aside his work on *Stephen Hero* and *The Portrait*, in order to tell the story of a mature Stephen, Gabriel Conroy, a university teacher, reviewer, and lover of European things. It treats themes which were to preoccupy Joyce for the rest of his career: desire and disappointment; nationalism versus art; religion,

exile, infidelity (real or imagined); food, drink and song, among others. It is also more autobiographical.

Joyce's brother, Stanislaus, had sent him a report of a concert he had attended in Dublin in 1905 (Joyce was in Trieste). One of the performances that impressed him most was a rendering of the 19th Century Irish poet Thomas Moore's *O, Ye Dead!*

"It is true, it is true, we are shadows cold and wan;
And the fair and the brave whom we loved on earth are gone;
But still thus ev'n in death,
So sweet the living breath
Of the fields and the flow'rs in our youth we wandered o'er,
That ere, condemned to go
To freeze, 'mid Hecla's snow,
We would taste it awhile, and think we live once more."
(second stanza of the poem)

This poem greatly moved Joyce. It rekindled an interest in a story his wife had told him about a young boy she had known in the west of Ireland who had died of tuberculosis. Another preoccupation which helped generate the story was the furore in Dublin over the production of Synge's *Playboy of the Western World*. This incident (involving Yeats and the ideals of the Irish Literary Renaissance) turned on the divisions between nationalism and art, religion and free artistic expression. It may have brought home to Joyce his own decision to go East (to Europe, like Stephen Dedalus) rather than West, like Synge. Whatever his thoughts on these matters, Irish nationalism, religion, and art are structural properties of the novel he was writing at the time (*A Portrait of the Artist*) and they are evident also in "The Dead".

Joyce's experiment with style--attempting to express the narrative in a voice that suits the character or context can be seen in this, the last of his short stories. He went on to more sophisticated methods in *The Portrait* and *Ulysses*. Another aspect of this stylistic innovation was the attempt to introduce motifs that echo through the narrative and, especially in "The Dead", build up to a thematic climax. The central irony of the story is that Gabriel's awareness of his wife's beauty (her sexuality), her radiance (she seemed "as if she were a symbol of something" "The Dead" in *Dubliners*, 1985:191), is due to Gretta's remembrance of another lover from the past. But there are many ironies throughout to which Gabriel falls victim and can be traced particularly in his speech.

As we have seen, physical perception is central in all the stories of *Dubliners*. Joyce explores particularly acoustic perception and its relationship with memory and remembrance, of special importance for a man whose visual problems showed themselves behind round, thick spectacles. But Joyce was also a very musical man. He was well known for his excellent

tenor voice, and he must have been aware, as it seems obvious from his theory of epiphanies, (see Section 8) that language offered playful and emergent possibilities.

It is precisely through the ear that many moments of epiphanic revelation take place in each of the stories of *Dubliners*. In the following section, we shall see how this special quality of the Joycean epiphany is related to allegorical aspects of rhythm and time. A good example is the final paragraph of "The Dead" in which the image of the snow falling over Ireland is conveyed through repetitions and alliterations which create a sense of timelessness, a spatial quality, as if everything was held at a standstill.

We have argued that Joyce's early aesthetic theory, as formulated in *Stephen Hero* and later condensed in *A Portrait of the Artist as a Young Man*, appears to be a blend of imagination and observation, much like Shelley's conception of poetry. Shelley believed that the recurrence of impressions blunted by reiteration annihilates the universe in our minds and that the world is taken for granted until rescued or created anew by our poetic imagination. This position is also very close to Virginia Woolf's conception of "moments of being" and the one defended by Sklovsky in *Art as Technique* (1924). Joyce's conception of epiphany insists on discovering "moments that blend triviality with significance" (*Stephen Hero* 190-1) and his choice of the term underlines his belief in the artist as a revealer, a kind of priest of eternal imagination, as Blake mentions in his *Songs* (see Section 7). In a sense, Modernism completes this Romantic swerve away from an aesthetic of imitation toward one based on the creator's own struggle for expression, as shown in Joyce's *A Portrait of the Artist*. It is also from Romanticism that Modernism borrows the idea of the artist as a kind of secular priest or prophet, whose role is to purify language and free vision from the paralysis of older perspectives. Further readings of Stephen's aesthetic theory give us a portrait of the artist as a young Romantic, who conceives beauty as universal "wholeness, harmony and radiance" (*Stephen Hero* 64) (a study of Stephen's aesthetic theory in *A Portrait* is offered in the following pages). Any similarity with Joyce's own conception is mere coincidence for, in a sense, *Ulysses* can be considered an ironic study of *chance* and reader's response.

The paralysis in *Dubliners* is described as a kind of anesthesia of the senses (notice the play here between an-aesthesia and aesthetics), thus adding emphasis to the phenomenological aspect of epiphany which in each of the stories is only achieved when all the perceptual impressions, all the senses meet and "we recognize the object as one integral thing...a composite structure...which is so adjusted (it) seems to us radiant" (*Stephen Hero* 190-1; see also *A Portrait*, 1993:184-5 & 1985:190-3).

In order to do this, Joyce's writing must focus on the form of his narrative, and structure it in such a way that it emphasizes both the mental world and the actual speech and action. He shows that action does not take automatic precedence over thought. Instead, there is no sharp distinction between thought, word and deed; all are important and interconnected. As Gabriel Conroy, protagonist of "The Dead" puts it, "I can only ask you...to take the will for the deed, and to lend me your attention for a few moments while I endeavour to express to you in words what my feelings are on this occasion." ("The Dead" in *Dubliners*, 1985:182).

The paralytic condition of *Dubliners* is particularly associated to their inability to listen. Joyce shows that sight (presence) is an unreliable sense (the similarities with Derrida's critique of logocentrism are evident). Many critics have noted that throughout Joyce's work there is a progression from the visual to the acoustic, from the pictorial to the iconic. This emphasis on sound perception may be just a consequence of his personal circumstances: his excellent ear for music or his decaying sight. But it is also possible that the playful musical world of *Finnegans Wake*, where each word is deconstructed of meaning to allow the reader a universe of semantic projections based on audible associations, is the final stage of a cognitive project intended as a demonstration of the epistemological relativity and contingency of language-games, something that Wittgenstein explores roughly at the same time.

Joyce's use of sound may owe much to Wagner's technique of leitmotif which works with a small number of musical units (melody, chords, rhythm, instruments...) but allows infinite variety of highly intricate combinations by attaching the leitmotif to the different themes and characters of his operas (Reichert,1990:55). This technique works as a kind of language in Wagner's operas, providing a cognitive understanding between his characters that would otherwise have been impossible in the self-reflective and abstract medium of music.

Some critics have seen Joyce experimenting with language and music, phenomenologically analogous yet semiotically incompatible. Language always operates in a semiotic relation to an external reality while music is iconic or self-reflective. Mosley considers that Joyce experiments with three properties commonly associated with musical counterpoint: simultaneity, repetition, and autonomy versus interdependence. "The Dead", for example, contains a number of eclectic musical compositions: dances, a piano piece, an aria from Bellini's *I Puritani*, and a folksong "The Lass of Aughrim". Some of these musical elements are introduced while conversation is going on, others not, as if exploring simultaneity of language and music. The final section of the story, the epiphanic moment, outlines the three epiphanic steps, "wholeness, harmony and radiance" (*Stephen Hero* 190-1), in a similar way to the

operation of counterpoint in music; being both a combination of autonomous melodic lines and an integrated or interdependent whole, explains Mosley.

When Gabriel gazes upon Gretta he gains insight into the past, the present and the future. The "whatness" and the emotion are perceived simultaneously, like in the symbol, but it finds its expression in the flow of rhythmic time, like in allegory. The symbol's hermetic form-content relation seeks to exclude time. Allegory, by allowing a gap to exist between form and content, embraces temporality. As Walter Benjamin puts it, allegory is "the force in which man's subjection to nature is most pronounced and it gives rise to the enigmatic question not only of the nature of human existence as such, but of the biographical historicity of the individual" (Benjamin, 1977:166). Benjamin also explains that the symbol's preoccupation with beautiful appearance falsifies history by excluding all that has been "untimely, sorrowful and unsuccessful" (Ibid. 176). The focus of Joyce's epiphanies in *Dubliners* is the paralytic condition of Irish society; the inability of the protagonists in each story to escape from the psychological, social or physical bonds that tie them to Dublin, a city Joyce viewed as "the centre of the paralysis" (*Letters*, II:134)

After the decay of the symbol and the death of transcendence, what remains, explains Benjamin, is the allegorical mode of representation as the petrified, primordial landscape of history as ruin, as paralysis, as nightmare from which to escape. The obsession with death found in both the Baroque and modern era stems from their mourning of a common loss of the transcendent, a loss which questions the very significance and foundation of Being, a loss which allows no escape and in which the dead remain enclosed in the world of immanence, returning as corpses or ghosts (Weber, 1991:494). The search for transcendence becomes a work of mourning, an eternal return to the site of original loss which characterizes Modernism. This type of narration is not historical for it does not reveal a teleological meaning, but allegorical, that is repetitive of a potential confusion between figural and the referential statement, which violates the Aristotelian principle of identity or non contradiction, a principle which has gained its power of conviction, according to De Man (1979), from the metaphoric substitution of sensation and knowledge.

The empty temporality revealed by Joyce's epiphanic moments is similar to the one uncovered by allegory, a regression back to the past of an imaginary time. The tendency of language to become mere narration or temporality (*diegesis*) and not representation (*mimesis*), an interplay which has constituted what has been denominated as literary history (De Man, 1979:250). This struggle corresponds, according to De Man, to the transition from self-knowledge to teleological knowledge for a narrative reveals the passage from an

instantaneous temporality to a sequence of independent events constituting the story, that is a structural temporality and a gradual cohesion that links the different parts. De Man (1979) has shown how easily a mimetic conception of art can be transformed into a genetic conception, a Platonic model into a Hegelian one. Instead of being mere copies of a transcendental order, explains De Man, nature and humanity can become part of a genetic movement ordered in a prospective temporality, a chain of being oriented toward a teleological end (Ibid.101).

The mimetic experience presented in the realist novel which began from Locke's conception that truth can be discovered by the individual through his senses, gradually changes from showing to telling, as Ricoeur (1987) has noted, for the emphasis is not on the kind of life it presents but in the way it presents it, a literary change that was analogous to the rejection of universals and the emphasis on particulars. Locke had defined personal identity as an identity of consciousness through duration in time; the individual was in touch with his own continuing identity through the memory of his past thoughts and actions (*Human Understanding*. Book II, Ch.27, Sect. ix, x) and many novelists, Sterne, Woolf, Joyce, Proust, Nabokov... made their subject the exploration of personality as it is defined in the interpenetration of its past and present self-awareness. But while the nobody consciousness that narrates 19th-century novels reconciles all private and apparently separate times of individual awareness into one and the same time, confining language to history, the narrative consciousness of modern novels, however, belongs to a changeable reader-writer who is engaged in conspicuous construction and, as we have seen in Section 7. It makes time and consciousness into the dimensions of language. Time, or rather temporality, can thus be seen as a result of context violation, originated in the figures of speech (allegory, irony...) which create perceptual gaps that can act as a source of poetic pleasure.

Mosley also sees Joyce's musical experiments as an approach to allegory. As he explains, Modernist authors are no longer able to work with disjointed symbols in a world in which fragmentation and multiplication of categories distorted and eventually denied any coherent historical, cultural or religious totality. Like metaphor, allegory expresses spiritual psychological or abstract concepts in terms of the material and the concrete. The Modernist author turns the vehicle for aesthetic expression back upon itself thereby employing that vehicle as context in relation to which the aesthetic expression might be allegorized itself. Mosley affirms that Joyce allegorizes the literary vehicle by highlighting the semantic disparity between referential language and self-reflexive music. He sees this allegory as pointing to the ontological disparity between experience and emotion, which in fact parallels Joyce's parody between analytic-scientific Bloom and synthetic-Romantic Stephen in the "Ithaca" episode in

Ulyses. Finally, Mosley explains that experience and emotion are exemplified in Gabriel's logocentrism and Gretta's musicality, that is an interplay between a substantial model of reference (Derrida's metaphysics of presence) and a semiotic mode of reference, a similar conclusion to the one reached by some recent feminist critical approaches (Cixous 1972, 1976, 1984, Henke 1982, 1990, Kristeva 1973, 1980, 1984).

Mosley indicates that the experiment is doomed to failure because of the semiotic differences between music and language. I fail to agree with this conclusion. As I have mentioned above, I see Joyce's fiction as a progression away from semiotic language to iconic musicality. In my opinion, what Joyce tries to explain is that as linguistic beings we seem to be limited by our perceptions and by the semiotic codes available to us, confined within historically specific limits. These are the contingent modes of saying and seeing that trap Stephen in the nightmare of history from which no one can escape. "The revelation of reality reaches us under the changing limited modes of the visible and the audible...Ineluctable modality of the visible...thoughts through my eyes" (*Ulysses* 1986:31 & 1982:42). By enacting the very changeability of codes, Joyce demonstrates the instability of its horizons, celebrating the innovative and emergent capacities of language.

We cannot know the truth but we can live it.
William Butler Yeats (1865-1939)

A Portrait of the Artist as a Young Man (1914). Stephen's versus Joyce's Aesthetic Theory: A Portrait of Narrative as Ironic Temporality.

Man is unique in the world -- his being, his existence is different from all others. As Rousseau (1712-1778) wrote in the Preface to his *Confessions*, "if I am not better, at least I am different" (trans. Mine)¹⁶⁰. Reason does not determine existence -- we do not reason ourselves to exist. Nor do we exist because of Reason. It's the other way around. Man is a conscious subject, rather than a thing to be predicted or manipulated. He exists as a conscious being not in accordance with any essence, definition or system. The Cartesian *cogito ergo sum* is also subverted by the modern existentialist for whom existence precedes essence. Man exists and his will leads him to invent rational systems which are products of his drives, instincts, fears and hopes. Society is always at work trying to make man a member of a group -- of a race, a religion, a nation, a school, but human personality struggles to be free

¹⁶⁰ Rousseau, *Confesiones*. Madrid: Edaf

and unique, not directed by outside forces or objects. The 18th century philosophers wanted to liberate man from the shackles of blind faith and obedience to authority, whether Church or State. The Romantics wanted to liberate themselves from the 18th century, by freeing both the heart and the mind. Darwin helped liberate man and his evolution from Christian dogma, thus elevating further the role of natural science. Nietzsche struggled to liberate man from the decadent values of decaying bourgeois society. Marx spoke of nothing but liberation. For Freud the liberation of man had to be sought in his unconscious mind. The Moderns attempt to liberate woman from man, passion from reason, instinct from intellect, art from science, language as allegory from language as symbol. The history of man is that of liberation; of the movement from universal history to individual story; from mimesis to diegesis; from symbol to allegory, from us to me; from equality to difference.

For the existentialist, it is in the nature of human consciousness itself to be free -- to be free to create and recreate itself at will. Defined only by our acts we are free to assign values to our actions, to give our lives meaning. Unlike countless philosophers, the existentialist does not tell us what to believe or how to act for the only faith is individual -- we must be true to ourselves. This is the paradox of the human condition: condemned to be free. Only by recognizing this absurdity, rejecting metaphysics and logocentrism, and passing through a crisis of nausea and despair, we begin to realize our commitment to action and thus to liberation. Life is a process of seeking and not reaching, not possessing. For Existentialism, as for deconstruction, the human world is built on the void of human doxa., a no-presence forever fluid in search of freedom.

In the 1780s, Kant had argued that within the mind there are the categories of judgement, cause and effect, time and space etc., which project reason on the phenomenal world. In the 20th-century, existence is no longer rational. Hegel's teleological vision of the world as progress is absurd, for it appears to justify war and calamities. Reason is now seen a shield against fear or irrational desires. In all areas of experience human thought turns away from metaphysics to epistemology, in search of a new language. A language based more and more on individual physical perception while working with abstract concepts, lacking a parallel in the world of senses. A language leading away rather than towards reality, in which the dialogical role of the perceiving mind is fully acknowledged; where the mind is seen as taking an active part in shaping reality.

A Portrait of the Artist as a Young Man (1916) is Joyce's most autobiographical novel. Like its protagonist, Stephen Daedalus, Joyce went to several Jesuit boarding schools

between 1891-1898. His aversion to Catholicism and Irish nationalism began to emerge upon his arrival at the University of Dublin in 1898. He refused to learn Gaelic and to sign a letter attacking the "heresy" of W.B. Yeats, who had turned a skeptical eye towards Irish Catholicism and nationalism with his play *Countess Cathleen*¹⁶¹.

In 1890, Joyce wrote two essays, "Drama and Life", in which he criticized the provincialism of the Irish theatre, and an essay on Ibsen, whom he admired (see Attridge (ed.) 1990). He began to learn Norwegian in order to read Ibsen in the original and finally, after his graduation in 1902, Joyce left the country with his future wife, Nora Barnacle, never to return. His need to explore literary traditions outside the scope of restrictive Ireland is evident both through the development of Stephen's character in *A Portrait* and his portrayal of Gabriel Conroy in "The Dead".

Joyce finished *Dubliners* in the following years, although it was not published until 1914 because of censorship problems with the book publishers. He moved to Trieste and became an English teacher while receiving financial help from his brother. *A Portrait* was published in 1916 after a first draft called *Stephen Hero*.

A Portrait tells the story of Stephen's emergence into consciousness (the novel is divided into five chapters which correspond to different parts of his life, from childhood through adolescence to the beginning of adulthood) as emergence into Irish history, the uncreated conscience of a race in which Stephen sees himself as prophet or revealer of the paralytic condition of Ireland. The novel is thus an allegory of the artist himself. Unlike his father and the Dubliners, who look back on their pasts with misty eyes in an inaction that does not allow them to transgress or transcend the tedious linearity of their lives, both Joyce the artist and Stephen, use their imagination to connect their past and their sense of future, to build their own time and (hi)story.

Joyce's innovative techniques, his play with irony and point of view, reflect the sense of life as a fluid succession of presents. The very first episode, for instance, blurs impressions and experiences which seem to have occurred over time in Stephen's past, into a present re-living of a succession of related perceptions. The novel begins with the protagonist, a child, attempting to make sense in language of the reality of experience. Joyce shows how infancy is a period when the pattern of the self (its existence) is formed, consciousness developing out

¹⁶¹ Cathleen was the name given to Ireland by Irish revolutionaries; Yeats's play *The Countess Cathleen* opened May 8th, 1900 at the Abbey Theatre. It originated many protests among nationalistic students who thought it anti-Irish. Irish farmers appeared in it as ignorant and superstitious men. Joyce did not dislike it. In fact he considered that the countess and Stephen had in common that they both assume the sacrifice of their race, in the same way as does Milton's Lucifer. Most of Joyce's friends (Kettle, Skeffington (=McCann), Byrne (=Cranly) and Richard Sheehy signed a letter of protest which Joyce declined to sign. (Ellmann, 1956:85).

of the many encounters with reality, always mediated through language¹⁶². The language and syntax used at each point of the book reflect the age and intellectual development of Stephen at that time. The book starts with the half-formed phrasings of a child and ends with the rebellious and occasionally inflated prose of an adolescent just beginning to find his voice (Werner, 1988:27-28).

The opening lines of the novel, "once upon a time and a very good time it was there was a moocow coming down along the road and this moocow that was coming down along the road met a nicens little boy name baby tuckoo" (*A Portrait*, 1993:19 & 1985:7), tell much about Stephen's (and Joyce's) sense of rhythm and poetic feeling. In this episode, Stephen also learns to distinguish between wet and dry, hot and cold, comfort and discomfort. He pays careful attention to all phenomenological experience, smells, especially his mother's (the phenomenological aspects of Joyce's descriptions and his aesthetic theory have been explored in Section 8), he faces the baffling world of politics and what his father calls a "God forsaken priestridden race" (Ibid. 1993:45) and, most importantly, the ever present demand for repentance, the imperative to apologize or "the eagles will come and pull out your eyes" (Ibid. 1993:20 & 1985:7-8). The fall will haunt Joyce's fiction from beginning to end. It sets both his story (*A Portrait*) and that of the entire human history (*Finnegans Wake*) in motion. Stephen's and Joyce's (a)wakening consists in their becoming conscious of their entrapment in the nightmare of Irish history, a gradual and fluid process that culminates in the epiphanic moments of *A Portrait's* final chapter and which makes of *Finnegans Wake* an epiphany in itself (although built on quick sand and void, as we shall see later).

From the first page of the novel, references to the Irish historical and political situation fill Stephen's growing mind. Parnell's campaign for Home Rule, his fall and his death, form part of Stephen's life when he spends Christmas at home or lies in the school infirmary imagining his own death (*A Portrait*, 1993:31-33 & 1985:20-21). Parnell inspires Stephen to write his first poem, in which like him, he imagines himself a martyr, sacrificing his own soul for Ireland. Young Stephen's search for identity asserts his belonging to a social group, "Class of Elements, Clongowes Wood College, Sallins, County Kildare, Ireland, Europe, The World, The Universe" (Ibid. 1993:27 & 1985:14) or "I'm Stephen Daedalus. I am walking beside my father whose name is Simon Daedalus. We are in Cork, in Ireland. Cork is a city..." (Ibid. 1993:89 & 1985:85). Thus, Joyce presents the formation of character itself as a product of social forces,

¹⁶² Virginia Woolf also explored this coming into consciousness in *The Waves*.

connecting past and future, for each aspect of a person's life is related to the rest of his existence.

As Stephen grows up, the narration becomes more solid. Even when "the growth and knowledge of two years of boyhood stood between then and now" (Ibid.1993:77), "a constant sense of this had remained with him up to the last year of his school life" (Ibid.1993:139 & 1985:141-2) and "many memories passed quickly before him. He saw himself walking about the ground eating ...out of his cricket cap. Some Jesuits were walking round the cycle track in the company of ladies. The echoes of certain expressions used in Clongowes sounded in the remote caves of his mind" (Ibid. 1993,140 & 1985:142). "The shadow, then, of his life at the college"..."the troubling odour of the long corridors of Clongowes came back to him" (Ibid.1993:143 1985:145). Soon Stephen asserts that he can overcome his shaping by society: "you talk to me of nationality, language, religion. I shall try to fly by those nets" (Ibid. 1993: 177 & 1985:184). He sets himself the goal of complete autonomy, serving no end but his own: "I will not serve that in which I no longer believe whether it call itself my home, my fatherland, or my church; and I will try to express myself in some mode of life or art as freely as I can and as wholly as I can, using for my defense the only arms I allow myself to use – silence, exile, and cunning" (Ibid. 1993:213 & 1985:222).

Stephen's imagination allows him to transcend time, "With one foot on the sea and one foot on the land he blew from the archangelical trumpet the brazen death of time...Time is, time was but time shall be no more" (Ibid.1993:105 & 1985:105), so that "his life seemed to have drawn near to eternity" (Ibid.). His ability to envision a future for himself as prophet, composer of the villanelle where "our broken cries and mournful lays", the cries of paralyzed Ireland, "rise in one eucharistic hymn/while sacrificing hands upraise/the chalice flowing to the brim" (Ibid.1993:192 & 1985:200), makes him the potential author of an Irish national epic such as *Ulysses*. Stephen, as his name suggests, proposes to become a Christ-like figure, redeemer of his race, flying like Daedalus over the nets of society.

Throughout the novel, Stephen struggles for freedom and individuality, "*non serviam*" (Ibid.1993:109), although he frequently feels part of a social group, "this race has produced me..." (Ibid.1993:177) and senses that his life is heading towards a predestined goal, a teleological plan, "the end he had been born to serve yet did not see" (Ibid. 178), "threatened to end for ever, in time and in eternity, his freedom" (Ibid.1993:144), for "he would fall. He had not yet fallen...still unfallen but about to fall" (Ibid.). In fact, like Wittgenstein, Stephen thinks that "there is no such thing as free thinking inasmuch as all thinking must be bound by its own laws" (Ibid. 182). The paradox of the human condition: the "impossibility of making a

critique in language of the epistemology embedded in language (Norris,1976:140). His desire to transcend time and history through imagination is at times frustrated but he struggles in quest of a language (Joyce finds this language in the "Circe" episode of *Ulysses*), for even though "this race and this country and this life produce me...I shall express myself as I am" (Ibid. 1993:213 & 1985:222).

The conflict between Stephen's deterministic conception of the laws of the mind and his desire for utter freedom leads him to seek an escape from this dilemma through a phenomenologico-dialectical conception of experience. He believes that, as his consciousness encounters reality, it actively transforms the world it perceives according to the Kantian categories it has derived from previous experiences, but from this new encounter, each event, Stephen believes he can create something essentially new¹⁶³. This dialectics, as we have suggested, is reflected in the narrative structure of the novel, a fluid communication between past, present and future, which becomes Joyce's creative "work in process" (Joyce used this term to refer to *Finnegans Wake*). By recognizing that the self is a product of the historical forces at work in human society, that his mind is a product of human history and human history a product of the human mind, Stephen hopes to overcome the dynamic of disillusionment and paralysis which characterizes narrative fiction at the turn of the century, a world abandoned by God in which the hero is condemned to a permanent state of transcendental homelessness, a perpetual journey of quest .

This philosophy of life is reflected in Stephen's aesthetic theory in which the understanding of the dialectic of the parts seems tied to his description of "*quidditas*", "the whatness of the thing" (Ibid.1993:185 & 1985:193). Joyce suggests that the small unimportant events of our daily lives, the stuff of our actual living, is precisely what shapes our experience. There are no monumental events or curves of emotion. Epiphanies are made of evanescent moments of everyday motion.

The possibility of consensus as to the nature of external reality and its perception seems to have disappeared. The allegorical quality of Joyce's narrative structure allows a temporal gap which is further widened by his ironic distance. In *A Portrait*, there remains a distinction between characters and narrator, but this narrator is neither simply the protagonist telling his own story, nor an omniscient outsider. The idiosyncratic narrator of *a Portrait* fuses objective and subjective modes of telling, offering a portrait of the flexibility of our conceptual

¹⁶³ Woolf's last novels, *The Waves* and *The Years* follow a similar oscillating pattern. In this way, both, Woolf and Joyce, move beyond the dead circularity described by Walter Benjamin (1977:166). Each regression, each new loop is built on a new event, so that the "order out of chaos" metaphor becomes more appropriate to describe these works.

relationship, the relativity of a perception of the world determined both by our position in and of itself, and our position in relation to others, so that any account of events, by virtue of being formulated in language, that is by virtue of being an account, and act of telling, carries an interpretation.

The narrator in *A Portrait* who speaks of Stephen as a character in the third person, borrows occasionally the categories of his character's mind, emphasizing the fact that objectivity may arise out of subjectivity and pointing to Marlow's discovery in his descent to the *Heart of Darkness*, the frightening possibility that laws may not be more than cultural conventions and that truth, or reality for that matter, is determined by one's position and perspective ("parallax" is Bloom's problem word in *Ulysses*), so that there are several equally valid ways of expressing truth.

Stephen's personal vision grows closer and closer to that of the narrator, Joyce the artist. The composition of his villanelle is a condensation of the key elements of Stephen's whole story: his childhood, his search for identity, his vision of Christianity and of women. At the end of the villanelle, Stephen reverts into the first person lyrical style. Suddenly, the narrative surrenders any pretence of objectivity (or of subjectivity, depending on how we mirror it) and changes into first person and diary form. Character and narrator become one voice which will shape, "forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race", the substance inherited, the reality of experience, encountered "for the millionth time"(Ibid.1993:218 & 1985:228). The objective omniscient narrator, the voice of Joyce himself, an individual voice which sought to convey a unified vision becomes fragmented in a projection of the consciousness of his protagonist, Stephen.

Kershner (1989 & 1993:373-390) has argued that this individual consciousness gives way to a more generalized projection of a collective consciousness in *Ulysses* (also seen in Woolf's *The Waves* and *The Years*) reflecting the conception of objectivity as always shaped by the mediating forces of culture and consciousness, blurring the boundaries between innate and acquired. This search for a collective consciousness is seen by Kershner as an attempt to achieve a sort of mystical union with the racial conscience and so transcend the harrowing experience of a world abandoned by God, in which the fall, that is religious and sexual guilt, is transfigured by an idea of beauty. In fact, Stephen's ability to escape Ireland through the power of art mirrored Joyce's own desires and ability to achieve linguistic freedom.

Are you not weary of ardent ways,
Lure of the fallen seraphim?
Tell no more of enchanted days.

Your eyes have set man's heart ablaze
And you have had your will of him.
Are you not weary of ardent ways?

Above the flame the smoke of praise
Goes up from ocean rim to ocean rim.
Tell no more of enchanted days.

Our broken cries and mournful lays
Rise in one eucharistic hymn.
Are you not weary of ardent ways?

While sacrificing hands upraise
The chalice flowing to the brim.
Tell no more of enchanted days.

And still you hold our longing gaze
With languorous look and lavish limb!
Are you not weary of ardent ways?
Tell no more of enchanted days.

We have seen that the three steps of aesthetic apprehension which Stephen describes as “applied Aquinas”¹⁶⁴ resemble Hegel’s dialectical process of cognition based on *Verstand*, *Aufgehoben*, and *Vernunft*, according to which the beauty of an artwork or natural object corresponds to the degree of its organization or integration. The two forms of cognition, *Verstand* and *Vernunft*, correspond roughly to Goethe’s distinction between allegory and symbol as forms of representation (De Man, 1979:270) (see Section 8) and the Romantics rejected allegory because “instead of presenting things according to their reality, only presented them as image or parable” (Hegel’s *Aesthetics* 488 quoted in De Man, 1979:148). The emphasis on harmony, on systematization, is also much present in Joyce’s works. Analytic reason or *Verstand*, the systematic attempt to subsume the character of the particular under the general abstract law, parallels the inductive method of Natural Science. It is precisely this systematization which the Romantics saw as an artificial, mechanical and utilitarian product of the Enlightenment, rejecting *Verstand* (understanding) and allegory as the “counterfeit product of the mechanical understanding” (Coleridge 1971:468), and embracing the symbol. Joyce parodies a discussion between analytic-scientific Bloom and synthetic-Romantic Stephen in the Ithaca episode in *Ulysses*.

Besides, under Hegel’s philosophical aesthetics, art may very well serve the purpose of translating this ideational synthesis of the aspects of *Verstand* or understanding into the realm of praxis. In other words, art can become a locus for a most active transformation of the world, something Joyce acknowledges at the end of *A Portrait*: “I go to encounter for the millionth time the reality of experience and to forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race” (*A Portrait* 1993:218 & 1985:228).

But Stephen’s aesthetic theory carries also many echoes of Husserl’s phenomenological analysis (reduction, eidetic reduction, and cognition analysis) (see Section 8). Romantic Stephen is called “Stephanoumenos” in episode 4 (Ibid. 1993:149 & 1985:153).

The name Stephanous is the Greek for crown, wreath or garland. "Stephanoforos", as he is also called, means ox bearing crown (Aquinas was known as the "Dumb Ox" of Roccasecca; see "The Oxen in the Sun" episode in *Ulysses*) that is led to sacrifice. Phenomenous means impact on the incidental. Stephen's friends are swimming and calling him to join them. Stephen stares at their nakedness, their bodies, aware of his proud freedom and the power of his creative soul. In a very lyrical passage, Stephen imagines himself a "hawk-like man flying sunward above the sea" (Ibid.1993:150 & 1985:154), a new wild life in his veins, flying over the nets imposed by society, "opening the page of some Medieval book of prophecies" ... "of the end he had been born to serve and had been following through the mists of childhood and boyhood", "a symbol of the artist forging anew in his workshop *out of the sluggish matter of the earth*" ¹⁶⁵ a new soaring impalpable imperishable being" (Ibid. 1993:149 & 1985:153-4 emphasis added). The incident takes place just before Stephen's vision of the bird-girl, whose crane-like limbs are immortalized in Stephen's villanelle. Stephen's epiphany is, like the epiphanies in *Dubliners*, a moment in which he perceives not a transcendental revelation, such as described in Hegel's aesthetic theory, but a moment in which all his senses are working together (the vision of sea water, reeds and drifting clouds, the memories of his boyhood, "voices childish and girlish in the air", "feathering of soft white down" of the girl's drawers, the "stirring (of) water with her foot hither and thither... low and faint and whispering" Ibid.1993:151 & 1985:155-6). "Heavenly God!" is Stephen's soul's "outburst of profane joy" (Ibid. 1993:152 & 1985:156).

The epiphanic moment is not a mystical one (even if we think the girl is the Holy Spirit impregnating Stephen's soul, see Campbell, 1986:43) but a very physical one; all senses in unison, in a kind of stasis like his own theory describes, "beauty awakens, or ought to awaken, or induces, or ought to induce, an aesthetic stasis...called forth, prolonged, and at last dissolved by what I call the rhythm of beauty"(A *Portrait*, 1993:185 & 1985:193); just like Woolf's moments of being, Wordsworth's spots of time, etc., climatic moments of revelation which have always worked as centers to human experience in Romantic, Victorian, modern and recent post-colonial literature (Narayan's stories, for instance).

The rhythm of life is the one marked by "his heart in the silence. How far had he walked?" in his journey of quest, "What hour was it?". Everything was silence except for "the riot of his blood", and he felt "the earth beneath him", "the earth that had borne him, had taken

¹⁶⁴ Jacques Aubert has shown that Joyce did not use Aquinas's texts but Bernard Bosanquet's Hegelian *A History of Aesthetic*, 1892 (Aubert,1992:107).

¹⁶⁵ Much in line with Walter Benjamin's conception of allegory, which does not try to hide that which is unpleasant, unlike the symbol. (see Section 8)

him to her breast". The episode ends in the manner of Woolf's *The Waves*, "A world...unfolding, a breaking light, an opening flower" (a metamorphosed butterfly or a moth, perhaps?), "it spread in endless succession to itself, breaking in full crimson and unfolding and fading to palest rose, leaf by leaf and wave of light by wave of light" (*A Portrait*, 1993:152 & 1985:157).

Joyce frames the following section, Stephen's description of his aesthetic theory, in an ironic atmosphere which not only gives some relief to the almost philosophical discourse, but also allows us to mirror it in a characteristically Joycean manner, under another perspective. The gap between Stephen's ideas, aspiring to create and the silence of the artist-narrator is indeed very wide. The ironic play reaches a peak after the composition of the villanelle, which somehow summarizes Stephen's life while contradicting his own Romantic conception of the creative process. The parodic atmosphere is underlined by the behavior of Stephen's classmates while he explains his "applied Aquinas". Lynch, for instance, reacts to Aquinas' "*Ad pulcritudinem tria requiruntur integritas, consonantia, claritas*" (Ibid. 1993:184 & 1985:192) with "an excrementitious intelligence", and Stephen's idealist description of art, that which "brings forth from sound and shape and colour which are the prison gates of our soul, an image of the beauty we have come to understand" (Ibid. 1993:180 & 1985:187), occurs just as they "reached the canal bridge" and "A crude grey light, mirrored in the sluggish water and a smell ...seemed to war against the course of Stephen's thought" (Ibid.). Sluggishness and ugliness are the substance of Stephen's allegorical epiphanies, that is, not excluding the "untimely, sorrowful and unsuccessful" (Benjamin,1977:176). The allegorical is also present as he gives his definition of art, "the human disposition of sensible and intelligible matter for an aesthetic end", while at the same time telling Lynch to "remember the pigs and forget that", for Stephen then remembers another similar occasion when "Cranly (John Francis Byrne) lost his temper and began to talk about Wicklow bacon" (Ibid.) The implicit irony is reinforced in *Ulysses*, where Joyce links the process of aesthetic creation to Circe's brothel (I also ask my reader to "remember the pigs"). Finally, Stephen, before setting off in a detailed and lengthy diatribe, acknowledges that "When we come to the phenomena of artistic conception, artistic gestation, and artistic reproduction I require a new terminology and a new personal experience" (*A Portrait*,1993:182 & 1985:190) (such as the one Joyce describes in Circe).

To explain the notion of beauty, Stephen begins, "Let's take woman" (Ibid.1993:181 &1985:189) and he admits that different cultures admire a different type of female beauty but that there must be some connection among them. First he proposes the hypothesis that every physical quality admired by men in women is in direct connection with the manifold functions

of women for the propagation of the species. "It may be so", he says, "the world, it seems, is drearier than even you Lynch, imagined." And he adds, "For my part I dislike that way out. It lead to eugenics rather than to aesthetics" (Ibid.)¹⁶⁶. Stephen's second hypothesis avoids the functionalist approach and follows Aquinas's lines stating that by finding the most satisfying relations of the sensible beauty that correspond with the necessary phases of artistic expression, we can find the qualities of universal beauty. In order to explain the process, he uses the analogy of the basket (Ibid. 1993:184 & 1985:192) which must be separated from the rest of the visible universe –precursors, historical past, culture, etc., the process that Harold Bloom (1979) terms "askesis" (a rupture with the paralytic past taking shape in the Circe episode in *Ulysses*).

According to Husserl, phenomenological reduction is precisely the exclusion from consideration of everything which is not immediately presented to consciousness. The rest, Husserl suggested, should be bracketed out from judgement, a suspension he denominated *epoché*. The essences abstracted via eidetic reduction are the intelligible structure of the phenomena found in consciousness. According to Husserl, we apply Platonic forms to a phenomenon to be able to describe it with some accuracy (this is precisely what Stephen does). The procedure, however, lessens the original phenomenon in some manner, for perception is always personal and subjective, and can even be further complicated by differences in human senses (Joyce's poor sight is just one example). This dialectic between individual consciousness encountering and shaping reality according to forms and categories internalized and derived from previous experiences and from our interaction within culture, is present, as we have argued, throughout *A Portrait*.

Another example is how Stephen questions himself over what is so special about words: "Was it their colours?...No...it was the poise and balance of the period itself...he drew less pleasure from the reflection of the glowing sensible world through the prism of a language manycoloured and richly storied than from the contemplation of an inner world of individual emotions mirrored perfectly in a lucid supple periodic prose?" (*A Portrait*, 1993:147-8 & 1985:152). Joyce's preference for sound over vision finds a parallel in his epistem-epiphanological conception of self-awareness as allegorical, fragmentary and dialectically non-present. After all, vision and light are almost instantaneous (300.000 km/sec) while sound takes more *time* and it is not constant, like light is. Its speed is a function of the medium it

¹⁶⁶ For a brief description of the role of women in Joyce's narratives, see my reading of "Circe".

traverses (331.29 m/s in dry air at 0°C and sea-level pressure 1013.25 millibars)(Britannica. Micropaedia, vol. 11, 26).

Stephen, whom Joyce viewed as a portrait of himself as a young Romantic, continues to seek words, the new terminology and personal experience he requires in *Ulysses*, where Joyce himself escapes what Kristeva (1980) has described as phallogentric symbolic order, as a result of his own experience of fatherhood and overcomes his anxiety of influence giving birth to his own poetic language, using Kristeva's expression, allegoric language, using Walter Benjamin's, which unlike language-as symbol is subversive and disruptive of social order and allows a gap to exist between form and content which embraces temporality, "the biographical historicity of the individual." (Benjamin,1977:166). Naturally, such a language is closer to music and sound (telling) than mimesis and vision (showing).

Yet another example of the ironic distance Joyce creates between himself as narrator, and Stephen, portrait of himself as young artist, is Stephen's composition of his villanelle. This comes right after Stephen's description of his aesthetic theory. The poem shows how Stephen struggles to come to terms with the inspiration he thinks he carries as priest of the imagination, Daedalus, hawk-like figure flying over the nets of "nationalism, language and religion" (*A Portrait* 1993:177). Romantic Stephen wakes as from a dream "an enchantment of the heart" in "a morning inspiration"; "his soul was all dewy wet"(...)"amid cool waters"(...)"moving as music". "The instant flashed forth like a point of light" and the epiphanic moment is reached amid orgasmic echoes where "In the virgin womb of the imagination the word is made flesh" (Ibid. 188).

The villanelle does indeed parallel Stephen's entire story, recurring lines where Stephen attempts to throw off the distractions of religion and sexuality to begin to grow into his perceived role as creator of his race's conscience. The aba rhyme scheme with not only ending vowel sounds but entire lines recurring, forces the composer into a confined, ordered and systematic narrative space of nineteen lines, like the nineteen sections separated by asterisks in the novel. The church and sexuality are Stephen's major preoccupations as a young boy who thinks of his mother's kiss at Clongowes, as an adolescent allowing himself to be kissed by a prostitute, and seeking reconciliation with the church, and finally the communion-like vision of the bird-girl (Holy (G)host) on the beach that keeps him from promising himself to priesthood.

Young Stephen envisions woman in Platonic terms, as "the virgin womb of the imagination the word is made flesh" (*A Portrait* 1993:188). The repeating line "be weary of ardent ways", may refer to religious zeal or to passionate sexuality alike, while "tell no more of

enchanted days" points back to his epiphanic moment described above as "enchantment of the heart" (and notice the play here with the rhythmic nature of chanting and the orgasmic echoes involved in the description of the revelatory moment, "fluid", "liquid life", "waters circumfluent" etc.). The image of Stephen, the artist-priest of imagination re-occurs in lines 10-15 of the villanelle where "our broken cries and mournful lays", the cries of paralyzed Ireland, "rise in one eucharistic hymn", "while sacrificing hands upraise" (14) "the chalice flowing to the brim" (15). But the lines "And still you hold our longing gaze" (16) "With languorous look and lavish limb" (17) undoubtedly present again sexuality and the memory of the bird-girl with crane-like limbs. The alliteration in line 17 emphasizes the "languor", the weary continuity of Stephen's obsessions. The final lines (18)(19) of the villanelle consolidate Stephen's disillusionment with the vacillation between the world of sexuality and of physical pleasure and his desire to become an artist with a serious dramatic purpose. Stephen cannot transcend this dialogue between the physical and the mystical. Only the reader can. When the voice of narrator and character fuse into one single voice, first with the tinge of lyrical emotion and almost immediately with the objectivity of the diary record, then and only then, we know that we have discovered what Marlow found in his descent into the *Heart of Darkness*, the lie.

The more revolting it was the more people shouted with laughter. It was...the laughter of mortals at the trick which had been played on them by an ironical fate. They had been taught to believe that the whole object of life was to reach out to beauty and love, and that mankind, in its progress to perfection, had killed the beast instinct, cruelty, blood-lust, the primitive savage law of survival by tooth and claw and club and axe. All poetry, all art, all religion had preached this gospel and this promise. Now that ideal was broken like a china vase dashed to the ground. The contrast between That and This was devastating. The war-time humour of the soul roared with mirth at the sight of all that dignity and elegance despoiled.
Philip Gibbs, *Now It Can Be Told* (New York, 1920)

The Perception of Time in Joyce's *Ulysses*.

In a sense, all poetry is positional: to try to express one's position in regard to the universe embraced by consciousness, is an immemorial urge. The arms of consciousness reach out and grope, and the longer they are the better... Lost in thought, he taps his knee with his wand-like pencil, and at the same instant a car (New York license plate) passes along the road, a child bangs the screen door of a neighboring porch, an old man yawns in a misty Turkestan orchard, a granule of cinder-gray sand is rolled by the wind on Venus, a Doctor Jacques Hirsch in Grenoble puts on his reading glasses, and trillions of other such trifles occur -all forming an instantaneous and transparent organism of events, of which the poet (sitting in a lawn chair, at Ithaca, N.Y.) is the nucleus.

Nabokov, 1947:139.

Rodin once called sculpture "le dessin de tous les cotes". Leopold Bloom is sculpture in the Rodin sense. He is made of an infinite number of contours drawn from conceivable angle. He is the social being in black clothes and the naked individual underneath them. All his actions are meticulously recorded. None is marked "private". He does his allotted share in the economic world of the city and fulfils the obligations of citizen, husband and friend, his body functioning meanwhile according to the chemistry of human bodies. We see him as he appears to himself and as he exists in the minds of his wife, friends and his fellow citizens. By the end of the day we know more about him than we know about any other character in fiction. They are all hemmed in a niche of social architecture, but Bloom stands in the open and we can walk round him.

Joyce reported in Budgen 64-5

1. *Ulysses*. A Parallaxmetempsychosical Journey in Quest of Home.
2. Flying over the Nets of a Paralytic Past. Joyce's stutter or Parallax, Pastiche and Parody in *Ulysses*.
3. Sirens and Cyclops. A Disconcerting Concert.
4. Women in Joyce. Beyond Naussea, Nightmare and Nothingness.
5. The Kiss of the Vampire and the Emergence of the Unliving Language. Ghosts, Monsters and *Différance*.
6. Complexity: Joyce's Passport to Eternity.
7. Penelope's Net or the Female Body as OpenText.

1. *Ulysses*. A Parallaxmetampsychosical Journey in Quest of Home.

I gather that you have not finished it and neither has Berty but I think Nora will beat you all in the competition. She has got as far as page 27 counting the cover... You say there is a lot you don't understand. I told you to read the *Odyssey* first. As you have not done so I asked my publisher to send you an article which will throw a little light on it. Then buy at once the *Adventures of Ulysses* (which is Homer's story told in simple English much abbreviated) by Charles Lamb. You can read it in a night and can buy it at Gill's or Browne and Nolan's for a couple of shillings. Then have a try at *Ulysses* again. (Letter to Mrs William Murray, 10.ii.1922, *Letters*: 293).

In the years between 1914 and 1922, in which Joyce wrote his epic *Ulysses*, major events such as the First World War forced him to relocate from Trieste to Zurich and later to Paris. At this time Joyce was receiving patronage from Harriet Weaver, Ezra Pound and T. S. Eliot. The first installments of *Ulysses* were published in the Little Review in 1918, but the scandalous nature of some episodes brought censorship down onto the journal. The

publishing of the final book in 1922 by the Shakespeare Company in Paris created a major stir. Joyce's countrymen believed that he had ridiculed the nationalist cause while censors charged the work as obscene. On several occasions, Joyce remarked that he wished reviewers, instead of worrying about the book's obscenity, would at least notice that it was funny. The text was not published in America until 1932, and even then Random House had to fight a lengthy court struggle before gaining permission in 1933 to publish the unexpurgated work.

As it is well known, the action of *Ulysses* (400,000 words) occupies a single day and it portrays man's ordinary life whose littleness is finally seen as the inevitable condition of his greatness. The scene is Dublin, Thursday, June 16, 1904¹⁶⁷. Joyce visited Dublin for the last time in 1912, so he recreates the city from his own memory and recollection. The theme is a journey – "modern's man journey from morn to midnight, from bed to the squalid tasks of mediocrity, to a funeral, newspaper office, library, pub, lavatory, lying-in hospital, a saunter by the beach, brothel, coffee stall, and so back to bed." (Forster, 1927:121).

Although Forster thinks that the story "coheres because it depends from the journey of a hero through the seas of Greece, like a bat hanging on a cornice" (Ibid.) later critics have pronounced *Ulysses* the greatest single work in 20th-century English literature (Anthony Burgess cited in Bradbury 1988) and more recently, in 1998 MLA picked out *Ulysses* as the greatest narrative written in English in the 20th-century) acknowledging Joyce's use of myth and his transformation of fictional time and consciousness "sub specie temporis nostris (in the light of our own times)" (Joyce, *Letters*, Letter to Carlo Linati, 21, ix, 1920, 277). "It is an epic of two races (Israelite-Irish) and at the same time the cycle of the human body as well as a little story of a day (life). It is also an encyclopaedia. Each adventure (that is, every hour, every organ, every art being interconnected and interrelated in the structural scheme of the whole) should not only condition but even create its own technique. Each adventure is so to say one person although it is composed of persons – as Aquinas relates of the angelic hosts." (Ibid.). Joyce circulated among his friends in Paris a chart showing the elaborate series of correspondences. In 1930, after considerable help and direction from Joyce, Stuart Gilbert published his book exploring all these correspondences. The following lines show to what extent *Ulysses* is one of the most ambitious works in the English language.

¹⁶⁷ This day was special for Joyce because it was the day that Nora, his future wife, gave him clear indication that she liked him (Ellmann, 1959: 178); see the *Nausikaa* episode.

In the course of one day, Stephen Daedalus, well-known from *A Portrait*, discovers that he does not like his roommates (episode 1, Telemachus), becomes discouraged teaching a class of history (episode 2, Nestor), reflects on the nature of the perceived world (episode 3, Proteus), gets involved in an argument at the library (episode 9, Schylla and Charybdis), attends a birth with his medical fellow-students and gets drunk (episode 14, Oxen in the Sun), goes to a brothel with the second protagonist of the book, Leopold Bloom, where he pulls a Siegfried number on a poor chandelier, gets in a fight and finally passes out (episode 15, Circe), talks to Bloom for a few hours at a coffee-bar (episode 16, Eumeus) and in Bloom's house (episode 17, Ithaca), and then goes to bed with new resolutions for the future.

Bloom, on the other hand, has breakfast and goes to the toilet (episode 4, Calypso), takes a bath (episode 5, Lotus-Eaters), goes to a funeral (episode 6, Hades), goes to work at the newspaper office where he coincides with Stephen although they do not meet (episode 7, Eolus), eats frugally while watching others' disgusting feeding habits, and listens to a few Irish sing-songs while in a pub (episodes 8, Lestrygonians and 11, Sirens), gets dragged into a political discussion about nationalism (episode 12, Cyclops), sits on the beach and ...um... (episode 13, Nausikaa), attends the same birth as Stephen (episode 14, Oxen in the Sun), spends the rest of the evening looking after Stephen in the brothel (episode 15, Circe), at the coffee-bar (episode 16, Eumeus), at his own home (episode 17, Ithaca), and finally goes to bed, where his wife Molly, after a day of adultery, sleepily dreams of her past life and of her future prospects for her and her returning husband. Oh yes!...and, of course, the whole book is modeled on the Homeric epic, *The Odyssey*. I mean, obviously.

Well, or not too obviously, for even though Joyce employs *The Odyssey* as one of the basic frameworks (he also uses the human body) he subverts this heroic model to create an ironic mock-epic, a parody of anti-heroes and common mortals where he brings out the nobility of his characters through their very failure to measure up to epic proportions.

The character of Ulysses had fascinated Joyce since his boyhood as he himself had confessed (*Letters* 271). Stephen no longer interested him to the same extent for "he has a shape that can't be changed" (Joyce reported in Budgen, 1934:107). "No-age Faust isn't a man" Joyce said of Stephen to Mr. Budgen (Ibid. 15). Like Hamlet, he is only a son. "Ulysses is son to Laertes, but he is father to Telemachus, husband to Penelope, lover of Calypso, companion in arms of the Greek warriors around Troy, and king of Ithaca. He was subjected to many trials, but with wisdom and courage came through them all. Don't forget that he was a war dodger who tried to evade military service by simulating madness". Besides, "the history of Ulysses did not come to an end when the Trojan war was over." (Ibid. 15-18). Thus, the

figure of “a converted Jew, greedy, lascivious, timid, undignified, desultory, superficial, kindly and always at his lowest when he pretends to aspire” (Forster,1927:121-3) “becomes a standing reproach to the myth of ancient military heroism” (Kilberd,1992:2-6).

Irish myths of Celtic origin such as the story of Coechulainn, the epic fighter who defended the gap of the north of Ireland against all comers, and which purveyed in poems, plays and prose of the writers of the Irish Renaissance (W.B. Yeats, Patrick Pearse, Lady Gregory, etc) did not appeal to Joyce, who “was convinced that these narratives did not project the true character of the Irish people” (Ibid.), “a gentle race”. Joyce abandoned Pearse’s Gaelic League classes on discovering that his teacher could not praise Irish without denigrating the English language, an incident mentioned in Stephen’s memories of his university days in *A Portrait*. Joyce wanted to shock his compatriots into a deeper awareness of their self-deceptions. “The polished looking glass” which *Dubliners* was meant to be, reflected their paralytic condition just as Mulligan in episode 1, holding up a cracked mirror before Stephen, indulges the story that he is mad (has “general paralysis of the insane” in those days commonly thought a consequence of syphilis). But for Stephen, the mirror is a Shakespearean symbol of art, and the cracked looking-glass of a servant was Oscar Wilde’s symbol of Irish art in particular (Blamires,1981:3). The razor, which Mulligan carries together with the mirror, is associated to Stephen’s intellect, through which he explores life.

If Stephen explores life through his intellect, Bloom experiences it through his body, something Forster sees as a “dogged attempt to cover the universe with mud” (Forster,1927:108). Joyce’s allegorical¹⁶⁸ intention, however, was to render the “epic of the two races Israel-Ireland” and “to allow ...every hour, every organ, every art being interconnected and interrelated in the somatic scheme of the whole” (*Letters* 271). Joyce’s dialectic or dialogical process of creation is once more apparent as he sets off to write this epic of the body, for “if they had no body they would have no mind” (Joyce reported in Budgen,1934:21), at a time when people are killing off their bodies for ideas. “As soon as I mention or include any person in it I hear of his or her death or departure or misfortune: and each successive episode, dealing with some province of artistic culture (rhetoric or music or dialectic) leaves behind it a burnt up field” (*Letter to Harriet Shaw Weaver*, 20. Vii, 1919. Joyce’s *Letters* 240-1).

¹⁶⁸ Let me remind the reader once more of Walter Benjamin’s praise of allegory for not excluding all that has been “untimely, sorrowful and unsuccessful” (Benjamin,1977:176)

Episode 1. Telemachus.

Ulysses opens up with a small episode Joyce was going to include in *Dubliners* but later gave up (*Letter to Carlo Linati* 271). The episode corresponds to *The Odyssey*, rhapsodies I and II, in which Telemachus (Stephen) sets off on his journey of search for his father Ulysses (Bloom). The reason for Stephen's departure (Joyce's departure from the Martello Tower culminated in his leaving Ireland) remains ambiguous, but some authors (Blamires, 1981) see it related to Stephen's vision of Mulligan as the "usurper". Echoes of Hamlet and images of Christian heretics who pretend to "hellenise" Ireland, but cannot break with the past abound in the episode (Mulligan blames Stephen for refusing to comfort his mother by praying at her deathbed, and urges him to get money from Haines, an English medical student)¹⁶⁹.

The episode begins with a vivid description of Buck Mulligan (Oliver St. John Gogarty) who is sharing lodgings at the Martello Tower in Sandycove (Dublin) with Stephen. The turning point that changed Stephen's (and Joyce's) life and sent him off into lifelong exile from Ireland occurred on the morning of September 15, 1904, but Joyce backdates the tower scene to June 16 at 8 a.m., the day Nora and he had a special encounter on the beach.

According to the schema which Joyce drew in 1920 for his friend and translator of *Exiles*, Carlo Linati, the art represented in the scene was theology. In fact, "stately, plump Buck Mulligan" (opening lines of the book) mimics a priest approaching the altar, "bearing a bowl of lather on which a mirror and a razor lay crossed" (*Ulysses*, 1996:3 & 1982:9) his dressing gown floating behind him. Stephen resists Mulligan's temptations like Christ, and leaves the tower of rationality, he calls it the "omphalos" (in Greek –centre and new-pagan temple; it is here where Stephen is roused from his paralytic condition, his inaction) with his ashplant, a symbolic cross and a flexible walking stick popular in Ireland (it also acts as sword during Stephen's Siegfried ¹⁷⁰number in the Circe episode).

Episode 2. Nestor.

In the second scene, we see Stephen in his job of history teacher. His encounter with his headmaster and employer, Mr. Deasy, reflects Telemachus's visit to Nestor, where he hears about his father and the siege of Troy. The Joycean episode is obviously filled with

¹⁶⁹ Haines real name was Samuel Chenevix Trench who had studied with Gogarty at Oxford. He was not British but Anglo-Irish; a difficult character who did not get on with Joyce. One night he had a nightmare and woke up shouting while he reached for his gun and shot in Joyce's direction -five years later he killed himself- Joyce left the Tower that very day as he relates in *Ulysses*. However, according to Ellmann, Joyce had not paid the rent of the Tower, as he pretends. It was Gogarty (Mulligan) who had paid the eight pounds for a year's rent. (Ellmann, 1959:196)

¹⁷⁰ References to Wagner's opera had appeared in *A Portrait*, 1993:205.

references to the past (father) and to the history of Europe, Ireland and the Christian Church. Stephen's mind is full of echoes of Blake which speak of the unreality of the past and of the destruction of time, particularly in the image of a pier, "a disappointed bridge" (Ibid. 1986:21 & 1982:31) which symbolizes Stephen's failure to make his escape from Ireland, ousting the possibility of progress in time. Stephen remembers a brief stay in Paris during which he was able to convert the possibility of escape into an actuality. Overall, the phrase that haunts Stephen's mind and the reader's in this episode is "History is the nightmare from which I am trying to awake" (Ibid: 1986:28 & 1982:37), for "I'm wary of words so big that make us unhappy"(Ibid.1986:26 & 1982:40).

In this episode, there are also references to foot and mouth disease, a marginal issue that, like many other chance elements in *Ulysses* eventually becomes important. Mr. Deasy thinks he has a remedy for it and gives Stephen a letter (Stephen is like Shaun the Postman in *Finnegans Wake* and in Derrida's theory of the slipping signified) with possible solutions to the problem, which Deasy thinks related to the decadence of the British Empire, blaming the Jews for it. Deasy congratulates himself that Ireland does not have such problems because it never allowed Jews in (Bloom is a Jew).

Episode 3. Proteus.

In this episode which corresponds to rhapsody V of *The Odyssey*, Proteus, the old man from the sea who constantly changes shape to elude answering questions (Stephen's journey is clearly presented here as a quest) finally tells of Ulysses' detemption by Calypso. References to space in episode 1, Martello Tower, where Stephen is roused from inaction by the old milkwoman, and to time (history) is episode 2, are combined in the Proteus episode.

Walking toward Dublin along the beach, known as "The Strand", Stephen's stranded mind races with allusions and philosophical puzzles. As his feet struggle along the rocky beach, his mind does the same with the Proteus of intellect. He wonders over the problem of the changing face of the world in relation to "the reality" behind it (whatever that may be). "The revelation of reality reaches us under the changing, limited modes of the visible and the audible, within the dimensions of the spatial and the temporal, the one-thing-next-another (*nebeneinander*) and the one-thing-after-another (*nacheinander*)"(Ibid. 1986:31 & 1982:42). Simultaneity and succession, which are aspects of time where explored by Joyce in the musical epiphanies of *Dubliners* and are also explored in *Ulysses*, not only in their relation to language but also through our perception of the world (as we shall see in the following lines, the episodes in *Ulysses* overlap temporally, so that we capture the simultaneity of Stephen's

and Bloom's actions). Stephen's starting point is that things are presented to us under the shifting mode (notice the play here between mode = cultural tie and mode = fashion which also pervades Paul de Man's notion of Modernity –refer to quotation at the beginning of this dissertation project) of their visibility¹⁷¹. It is the "signatures of all things", rather than their reality, says Stephen, which our minds receive through eyesight. He thinks about Aristotle, who put recognition of objects as bodies prior to awareness of color, and thus, Stephen closes his eyes to experience life without vision¹⁷² (while writing *Ulysses*, Joyce's problems with his eyes were already acute. He was almost blind by the time he finished *Finnegans Wake*). The tapping of his stick (ashplant) and the crushing of shells under his feet create a rhythm from which a pattern is born. We have already mentioned how Joyce's concept of epiphany is based on a sensory awareness which is not merely visual but should have all senses working together.

Stephen's thoughts on the tide and the moon create rhythmic phrases which cannot be fixed, and add to the general exploration of flux and change amid which it is difficult to fix pattern and meaning. "Everything changes: land, water, dog, time of day. Parts of speech change too. Adverb becomes verb." (Joyce reported in Budgen, 1934:55). As we shall see in the analysis of the Circe episode, it is dangerous to attach a fix symbolism to Joyce's metaphors (we said the same thing of Woolf's images; see section on *To the Lighthouse*, for instance). Joyce's language is an example of the existential conception of life. It recursively deconstructs itself gradually becoming closer to music (in *Finnegans Wake*) than to language. His conception of history and time follows a parallel move from linear transcendence to looping rhythmic time.

Later in the episode, Stephen has a vision of his words, echoing from *A Portrait* and quoted also in episode 9, "a man of genius makes no mistakes, his errors are volitional and are the portals to discovery" (*Ulysses*, 1986:156), as dark signs on a white field. He wonders whether anyone will ever read them. His thought moves to Bishop Berkeley's philosophical idealism which represents reality as veiled from the knowing subject. Stephen begins to doubt his previous Romantic conception of reality (we have argued that Stephen's transcendental idealism is tinged with a preoccupation with perception, proper of Phenomenology). Staring at the scene before him, he tries to decide whether distance is an objectively observed

¹⁷¹ I hope to have made the link between Joyce's notion of vision as an impaired sense and Derrida's conception of Western metaphysics as based on presence sufficiently explicit.

¹⁷² Joyce's epiphanic conception integrates all senses and does not place emphasis uniquely on the visual aspects of perception. He discusses the word "*visā*", present in Aquinas' aesthetic theory, in *A Portrait* (1993:181). He also stresses the static aspect of apprehension, when all senses work in unison, that is in temporal simultaneity.

dimension or something imposed on flatness by the observer's mind (the simplest example of parallax, Bloom's problem word, is the differing perspective of two eyes, the effect of which produces depth vision; see the Cyclops episode). This relationship between the ideal and the real is explored in several episodes in *Ulysses* and has interesting links with the idea of a cybernetic plot in *Ulysses*. We shall refer to it in another place.

Episode 4. Calypso.

While the first three episodes correspond roughly to books 1-4 of *The Odyssey*, known as "The Telemachiad", episode 4, Calypso, corresponds to book 5, where we encounter the wandering Odysseus for the first time. Leopold Bloom or Poldy, as his wife calls him, is "a complete man...a good man" (Joyce quoted in Budgen, 1934:15-18), "son, father, husband, lover, friend, worker, and citizen. He is at home and in exile...True is absent from home only about 17 hours, but one day or many; it is of no importance" (Ibid. 64-5). Mr. Bloom is preparing his and his wife's breakfast at 8 o'clock, more or less at the same time when Stephen and Mulligan are involved in a vague argument up on the Martello Tower. Bloom is described in naturalistic terms, a man who, although a Jew, enjoys pork kidneys and bacon for breakfast, who eyes the young servant-girl of his next-door neighbor while at the butcher's, and even dreams of following her home just to see the rocking of her hips...But Bloom is also a man who misses and worries over his fifteen-year-old daughter, Milly, away from home for the first time.

Bloom takes breakfast to his wife, Molly, who is in bed and questions him about the word metempsychosis which she has found in the cheap erotic novel she is reading. Once downstairs again, he is nice to his cat mewing around him. We discover he dislikes cruelty to animals and has a good heart. The episode ends with Bloom, now back from the butcher's, in the outside closet, easing himself while reading *Titbits*, a popular magazine which he later tears off to wipe himself. The church bells ring, an image of the passing of time, and Bloom thinks about the funeral he must attend to later that morning.

If the art represented in the fluid Proteus episode was the movement of words, philology, in this first Bloom episode is economics. Bloom does indeed think in terms of mathematical calculations several times in the episode but Joyce's prose also becomes carefully condensed in the "unspoken, unacted thoughts of people in the way they occur", a technique known as stream of consciousness which Joyce attributes to "Edouard Dujardin, *annonciateur de la parole intérieure*" (Joyce reported in Budgen, 1934:94).

The economy of the episode puts a lot of information with all its paradoxes, irrelevancies and abrupt shifts of interest in front of a surprised reader who does not know what to do with it. We have a prospective vision as well as a retrospective glance at aspects of Bloom's life. Suddenly, we become aware, as if struck by an epiphany, that minute causes may have important consequences and that events that appear purely accidental in the present moment of their occurrence, may seem fully deterministic once displaced into the past and reviewed as in criticism, "in a retrospective arrangement" (*Ulysses* 14: 1044 quoted in Rice, 1994:1-7). In other words, we have the uncanny feeling that a lot of the information Joyce presents us with, may not be casual or accidental: the potato in Bloom's pocket, his and Molly's secret paper/letter in his hat and under her pillow, the fact that both, Stephen and Bloom, forget their keys, etc. From now on, the reader is forced to remember hundreds of details, in a paranoiac attempt to grasp everything, just in case.

Thomas Jackson Rice (*Joyce Quarterly* 31.2 winter 1994, 41-54) offers a convincing explanation for the various messengers which accost Stephen and Bloom this morning: the milk-woman symbolizing the goddess Athena disguised as Mentor, Mr. Deasy, Stephen himself...people sending, carrying and receiving signals but also distorting or losing information, a fact also noted by Brian Stonehill in his paper "The Cybernetic Plot of *Ulysses*" delivered at the California Joyce Conference (6/30/93). For Stonehill, *Ulysses* "retells and re-enacts...the Odysseus journey of information" in which Joyce is the steerman (the word Cybernetics comes from Greek *kubernitiz* meaning steerman). In fact, Bloom's job as advertising canvasser is "to put clients' messages into forms that are digestible by the mass medium of the press". Stonehill also notes how accidental signals, which are known as "noise" (more about this in the analysis of *Finnegans Wake*), can become information and entail profundity, an idea very much present in Joyce's notion of epiphany (see Section 7) and indeed in all his works, where error, *the Fall*, a human mistake, is seen as the universal condition of mortality (no one believes Stephen's idea that a man of genius makes no mistakes and his errors are volitional). Joyce's ironic hand makes of these information gaps a playful "throwaway" signal (the pun refers to the name Bantam Lyons mistakenly takes as the winner racehorse, when Bloom is really telling him that he is just about to throw away his newspaper) on which future generations of readers may indulge in Derridean play. The novel is indeed full of undelivered messages, letters, intentional and non-intentional misspellings, the kind of stuff surrealists and poststructuralists love

Like Stonehill and Rice, Derek Attridge's paper "Postmodern Joyce: Chance, Coincidence and the Reader (MLA 1990) explores the role of "coincidence", a word dropped

casually by Bloom during his monological conversation with Stephen in the Ithaca episode. For Attridge, the passage “offers us an allegory of the reading of *Ulysses*” in that “rather than attempting to control the mass of fragmentary detail to produce meaning, Joyce’s major texts, allows meaning to arise out of the mass by the operations of chance. We shall return to this question later, but first, let us return to our next episode, “The Lotus Eaters”, where the followers of Ulysses are given lotus to eat, a drug which produces inertia and makes them forget their homes and their destinations.

Episode 5. The Lotus Eaters.

Bloom is walking through Dublin in an idle mood of drugged surrender to the impressions of the world around him. It is a lovely sunny June morning. At the Post Office, he has collected a letter addressed to his pseudonym, Henry Flower, and out in the street he has met M’Coy whose chatter is only an annoying distraction from the more important business of watching the silk-stockinged leg of a woman. M’Coy asks him to sign for him at Dignam’s funeral if he doesn’t make it there. He has to go down to the Strand to see about a drowned man; in fact, Stephen sees both M’Coy and the drowned man during his walk in Proteus, so Joyce is here experimenting once more with succession and simultaneity, temporal aspects of perception and sowing yet another analeptic coincidence.

Bloom reads the secret letter addressed to him from Martha and wanders into a church. Joyce’s symbol for this episode in the Linati Schema was Eucharist. Bloom sees the people at communion as lotuseaters, eating from a dead body. The drugged inaction (paralysis) recorded in the episode exteriorizes Bloom’s narcissist mood. He is not prepared to commit himself to this secret lover. He wants to keep her an ideal, like the flower she sends him in the letter. He throws away its pin, in a symbolic gesture, not wanting thorns in this relationship. It is safer to love at a distance. Everything makes more sense once the reader knows that Molly, Bloom’s wife, is having an affair with her manager (she is an opera singer), and she is expecting her lover at four o’clock today. Bloom knows, but he is not doing anything about it. Like Gabriel Conroy, he is paralytically worried about himself and this has caused him to drift inactively away from his wife. Bloom goes to the chemist to order a face lotion for Molly and purchases a lemon-scented soap for himself (forgetting his wife’s lotion). He moves on towards the baths while he imagines himself in the soapy water narcissistically enjoying his own body (in fact, he enjoys his own body several times in the course of this day). The bath is a small treat for a depressing day, he thinks.

Episode 6. Hades.

The theme of the episode is death, as in Oysseus's descent to Hades (rhapsody XI). The Descent into the underworld, the depths of the psyche is a myth existing in every culture and related to initiation and threshold rites. Myths of resurrection and descent into Hell pervade Greek mythology - Orpheus, Ulysses, and others contacted the Underworld, the world of Hades¹⁷³.

This episode takes place around 11 p.m. Bloom takes a horse-drawn carriage in the funeral procession outside Dignam's house. He shares the cab with other *Dubliners* from the story "Grace", and with Simon Daedalus, Stephen's father. Bloom's Jewish parentage makes him an outsider to the Catholics in the cab. An allusion to Molly as "Madame" (*Ulysses*, 1986:77 & 1982:95) and the condemnation of suicide (Bloom's father, Virag, had killed himself) contribute to Bloom's increasingly grey mood. They see Stephen crossing the street and Simon gives obvious signs of not caring much; later he even jokes about Reuben J. Dodd giving a boatman a two-shilling tip for saving his drowning son (who in fact had jumped off the quays into the river), "one and eight pence too much"(Ibid. 1986:78 & 1982:96). The carriage crosses several bridges over the Liffey and in his mind Bloom laments the death of his own child. Images of death and gloom accumulate. "Life is a journey" (Ibid.1986:82 & 1982:100) thinks Bloom.

In the cemetery, Bloom's meditations on human decay are pathetically unsentimental yet charged with compassion. From suicide to sonlessness, Bloom's mind gathers overtones of life denial and sterility; the failure of communication between father and son, and the sense of inadequacy and hopelessness with which the son must watch his father's death (Bloom is thinking of Dignam's son and of himself and his own father). The other side of Bloom's pragmatic personality reappears in his thinking of death in medical terms: the heart's pumping system and its breakdown. Immediately he is concerned with the physical finality of death and Resurrection, which does not appeal to him: "every fellow mousing around for his liver and his lights and the rest of his traps" (Ibid.1986:87 & 1982:107). Further thoughts on immortalizing friend's voices and the impossibility of remembering vividly the dead. The vision of a rat makes him imagine corpses being devoured (in Lestrygonians people's eating habits appear

¹⁷³ The Greek myth of Demeter and Hades, of Greek origin, but probably taken from far more ancient cultures, namely Babylonian. Elysium, Hades's Underworld means "Appleland" as does the Arthurian "Avalon", a myth originated in Celtic mythology (notice the relationship between the forbidden fruit -apple- and initiation or illumination -acquiring knowledge). The two rivers surrounding Hades, Lethe and Styx, were very dangerous. The Lethe caused absolute forgetfulness, while the Styx was full with all the memories of the dead (echoing the *Charybdis* episode). Myths related to the Nile in Egyptian culture, and those related to the Tigris and Euphrates

disgusting to Bloom). He thinks of death by water, generally associated to re-birth and Baptism, but he quickly decides he has plenty to see and hear and feel yet, "How grand we are this morning" (ibid.1986:95 & 1982:117).

Episode 7. Aeolus.

The episode takes place at 12 noon in the offices of the Weekly Freeman and National Press. In the corporeal scheme of correspondences, the episode represents noisy, airy lungs. The episode is in fact full of noise, hustle and bustle and inflated rhetoric, the art Joyce intended to represent. It corresponds to *Odyssey* Rhapsody X, where Odysseus tells of his adventure with Aeolus, the god of wind, who gives him a bag full of unfavorable winds for his journey. Ulysses's men open the bag out of curiosity and they are blown back off their course just as they near home. The theme of frustration experienced at the moment when the goal is in sight recurs throughout the episode in which Bloom suffers several business disappointments trying to close an add sale. He appears unsure, insecure, a lost Ulysses far from home, "a Moses brought up in an alien land" (Blamires,1981:45), rootless like Stephen, in a world too limited to satisfy him, but "more Irish than the Irish" (Ibid.1986:98). In fact, Bloom's path crosses Stephen's but they do not meet. Stephen is delivering the letter from the school-director, Mr. Deasy.

One of the main symbols in this episode are the keys. Bloom is pressing for an advertisement for a man called Keyes, its symbol being the crossed keys enclosed in a circle (the Masonic overtones are ironically emphasized). The key is throughout the instrument of entry which ends exclusion and alienation and opens the door to illumination. Both Stephen and Bloom are keyless.

Episode 8. Lestrygonians.

The Homeric Lestrygonians's cannibalistic habits put Odysseus's followers in peril. Bloom is also repelled by the eating habits in the pub where they go for lunch. Appropriately the organ represented in this episode is the oesophagus and Joyce describes the narrative technique as peristaltic (Joyce reported in Budgen,1934:21). Joyce parodies the widespread funerary custom of mortuary eating, whose purpose seems to have been the symbolic ingestion of the sins of the deceased, what the Welsh denominated "sin eating". In the Hades

show clear similarities. The Christian religions have also used the symbol of the purifying and illuminative effect of water.

episode Bloom was disgusted by the imaginary vision of a rat eating the body of the deceased.

The art being described is architecture as Bloom's memories dwell on the disasters of the past. The stream of images from his life recurs. "The Past is consumed in the present and the present is living only because it brings forth the future" (*A Portrait*,1993:216). The reader, though, gets a clearer picture and can re-construct parallaxically Bloom's personal history.

Passing the ballast office, Bloom notes the timeball which recalls a book by Sir Robert Ball, the astronomer. He ponders the word "parallax", his problem word (which supposes wide recollection, unlike Woolf's tunnelling process which concentrates in depth on an individual character). The two words, Bloom's parallax and Molly's metempsychosis refer to two different kinds of change with which *Ulysses* is concerned: space and time. Change also converts Odysseus and the ghost of Hamlet's father into Leopold Bloom, Stephen into Hamlet, Bloom into Stephen's "stepfather" and even both of them into Christ, Dublin into a necropolis in *Dubliners*, a metropolis in *Ulysses* and a heliopolis in *Finnegans Wake*, and commonplace human experience into a universal dimension, correspondences only the greatest literature can correlate.

Bloom's roaming interrupted course has the quality which Joyce called "peristaltic" - successive muscular contraction which drive nutritive narrative matter along the alimentary canal. We learn about some of Molly's affairs but also about Bloom's. We find out about his passive cerebral pen-friendship with Martha. His ten-year abstinence from coition with Molly. His identification (in *Lotus Eaters*) with symbols of inertia and drugged impotence returns as Bloom learns about the long drawn-out labor of Mrs. Purefoy, whose husband presents her annually with offspring (see *Oxen in the Sun*). Bloom disapproves of large families and has pity on the children and mothers in painful childbirth.

A heavy cloud slowly hides the sun (also seen by Stephen) and Bloom is correspondingly depressed by the thought of the futile repetitive shapeness of things, people being born, people dying, civilizations rising and decaying. "No one is anything" he thinks (*Ulysses*,1986:134), and this thought carries echoes of a previous one which passed through his mind at the funeral, "if we were all suddenly something else"(Ibid. 1986:93). As Blamires cleverly notes (1981:67), it is Bloom's sense of unreality of things, his quest for identity, his pursuit of repose, his quest(ion)ing uncertainty before the fact of fluidity and change (metempsychosis) and of unstable relative viewpoints (parallax) which universalizes his character. Kershner (1989) has also mentioned that the inner experience of *A Portrait* becomes universal consciousness in *Ulysses*. As Stephen puts it, "the artist...standing in the

position of mediator between the world of his experience and the world of his dreams -a mediator, consequently gifted with twin faculties, a selective faculty (*parallax?*) and a reproductive (*metempsychosis?*) faculty. To equate these faculties was the secret of artistic success: the artist who could disentangle the subtle soul of the image from its mesh of defining circumstances most exactly and re-embody it in artistic circumstances chosen as the most exact for it in its new office, he was the supreme artist." (Stephen Hero 60-65, emphasis added)

For André Topia (1984), identity becomes universality because Joyce's paratactic language, without a before or after, his continuous present, the preponderance of motion over rest results in the incapacity of preserving identity over difference. Thus identity applies not only to each event as an individual unit, but also to the entire sequence of events which being in a circular structure will repeat themselves an unlimited number of times¹⁷⁴.

Returning to the episode, thoughts of food and sex permeate the architecture of this episode in which frustrated Bloom determines a visit to the museum to see the naked goddesses and investigate, as he likes to do with everything, if they have holes behind them or not¹⁷⁵. The contrast between the real alimentary system "stuffing food in one hole and out behind" and the ideal, is present once more. Connections between food and religion are also explored in the episode.

Seeing a blind man whom he helps to cross the street, makes Bloom wonder about the compensating sensitivities of the blind (interestingly linked to one-eyed vision; see Cyclops). Like Stephen in episode 3, Bloom experiments to find out what the perception of a blind person must be like. The theme of blindness recurs throughout *Ulysses* showing Joyce's unconscious worry about the future of his own decaying sight. The blind man's tapping his way along reappears in most other episodes. In the Sirens episode, it even forms part of the musical composition which structurally frames it. Once more the relationship language-blindness-music echoes in Joyce's narrative as it did in his conception of epiphanies.

¹⁷⁴ The "order out of chaos" metaphor presents a fractal world in which short term recursive asymmetries give way to long term order.

¹⁷⁵ The metaphor was also used by Woolf in *Jacob's Room* to refer to the unfinished business of art, and to render her persistent idea that art cannot offer a connection with "reality" (*mimesis*).

Episode 9. Scylla and Charybdis.

Armed with this two-edged sword, the art of Michelangelo and the revelations of Swedenborg, Blake killed the dragon of experience and natural wisdom, and, by minimising space and time and denying the existence of memory and the senses, he tried to paint his works on the void of the divine bosom. To him, each moment shorter than a pulse-beat was equivalent in its duration to six thousand years, because in such an infinitely short instant the work of the poet is conceived and born. To him, all space larger than a red globule of human blood was visionary, created by the hammer of Los, while in a space smaller than a globule of blood we approach eternity, of which our vegetable world is but a shadow. (*Critical Writings*, 222)¹⁷⁶

The scene takes place in National Library in Kildare Street between 1.45 and 3.00 p.m. (Kenner, 1979:78). Its symbolic organ is naturally the brain and the conversation turns on literature and dialectics. The Homeric whirlpool, Charybdis, and the many-headed monster, Scylla, who stretches her six necks to snatch up victims from passing ships are metaphors of the swirling depths of metaphysics and other dialectical dangers.

This chapter was intended as a central turning point, somewhat in the middle of the novel. In it we re-encounter Stephen and famous literati, and he finally explains his theory about Shakespeare and Hamlet (where the relationship between Hamlet-Stephen-son and Shakespeare-Bloom-father becomes evident once more)¹⁷⁷. Unlike Jones, who explores the classical Oedipus in Hamlet, a prince in love with his mother and jealous of his father, Joyce situates the whirlpool in the figure of the ghost, the dead father, not on the "living son". Stephen also refutes Matthew Arnold's ¹⁷⁸Romantic theory on Shakespeare and Hamlet.

In episode 9, Stephen is in the director's office and with him are A. E. (George) Russell¹⁷⁹, John Eglinton, and Lyster, the Quaker librarian¹⁸⁰. Stephen, trained by the Jesuits,

¹⁷⁶ Reference to Blake, Joyce's favorite Romantic poet in Joyce's *Critical Writings*. p. 222; paraphrased by Stephen in *Ulysses* 153 in the following lines: "Space: what you damn well have to see. Through spaces smaller than red globules of man's blood they creepycrawl after Blake's buttocks into eternity of which this vegetable world is but a shadow. Hold to the now, the here, through which all future plunges to the past".

¹⁷⁷ Ellmann (1959:178) explains how Joyce had a theory of Hamlet that he had begun to frame in 1904, where he related the play to Shakespeare's life. He proposed the study of the play as an expression of its author. He gave twelve lectures in Trieste in 1912-1913. Ellmann mentions that the lectures have been lost, but a newspaper account appears to confirm that this was their direction. He also points out that in his library in Trieste, Joyce had the following small pamphlets in German: Jung's *Significance of the Father in the Destiny of the Individual*, Freud's *Childhood Memory of Leonardo da Vinci* and Jones's *The Problem of Hamlet and the Oedipus Complex*, just translated into German. Ellmann also gives an account of Joyce's books in his flat in Trieste and mentions among them more than a dozen on Shakespeare and several editions of the plays.

¹⁷⁸ His brother, Thomas Arnold, was head-professor of Humanities at University College, Dublin, where Joyce and Gogarty studied. University College was founded in 1853 by John Henry Newman, as the first Irish Catholic University. Among Joyce's friends at University College were George Clancy, Francis Skeffington (=McCann), a pacifist, a feminist and a vegetarian; Joyce enjoyed discussing with him. Clancy was very fond of hurling and a good friend of Michael Cusack, the citizen in the Cyclops episode (Ellmann, 1959:79).

¹⁷⁹ Russel was an Irish poet who had read and admired *Stephen Hero*. He commissioned Joyce to write something for the *Irish Homestead*, a journal he directed. This was the beginning of *Dubliners*. Russell also helped Joyce on some occasions and lent him money. Joyce did not really like him.

¹⁸⁰ Lyster was the director of the National Library. Best was his assistant and later his successor. W. K. Magee was the author of some articles written following Matthew Arnold and signed "John Eglinton". Best had lived some time in Paris and translated a book by H. D'Arbois de Jubainville entitled *The Mythological Irish Cycle*.

confronts Russell's Platonism and freemasonry (many well-known poets in Dublin belonged to the Hermetic Society. Russell had changed his name by the initials A. E.) with Aristotle. In his interior monologue it is clear that he rejects their jargon for "The life esoteric is not for ordinary person". In spite of his defense of Aristotelian thought, many of Stephen's ideas are tinged with transcendental idealism. His quotation of Blake (above) shows how he admires Blake's ability to transcend time and his conception of the artist-prophet whose function is to reveal the formless spiritual reality hidden behind the work of art. Nevertheless, Stephen reflects on dagger definitions and prepares for his dialectical battle claiming that Hamlet's musings on the after-life, like Plato's, are shallow by comparison with Aristotle. Stephen, like the Shakespeare of the Sonnets, believes in Carpe Diem: "Hold to the now, the here, through which all future plunges to the past" (*Ulysses* 1986:153 & 1982:186)¹⁸¹.

As a door is closed, Stephen becomes aware of the unreality of scholarly thinking, hypothesis of what-might have been. His phenomenological vein becomes obvious as he imagines the molecular structure of our bodies for ever changing, and thus, the artist's images also changing in its symbolic content, much like Joyce's own process of creation. Some sentences carry echoes which anticipate correspondences that reach their fullest expression in the Circe episode and thereafter. This is the case of the image of the mole on the breast, which remains there although the body's tissues are always being renewed. Stephen compares this image to the unliving son and the ghost of the father, which carry echoes of Bloom and his unliving son, Rudy, and of Shakespeare and his dead son Hamnet/Hamlet. For Stephen there are moments of intense imaginative vision when time is suspended and past, present and future meet. Joyce puts himself in *Ulysses* as the Trinity, Father, Ghost-Father and Son. Ellmann (1977:56) suggests the parallelism between Hamlet's Oedipus and Stephen's Daedalus complex. The analogy does not end there. Joyce's Shakespeare may have been cuckolded as Bloom is. Bloom is even provided with a son who, like Hamnet Shakespeare, died, not at eleven years, but at eleven days. Ellmann (1977) provides further evidence for his idea mentioning that in the Circe episode both Stephen and Bloom look at themselves in the mirror and see the face of Shakespeare. Stephen had defined a ghost as "one who has faded into impalpability through death, absence or change of manners"

Magee distrusted imagination and believed in always following the rules of reason. Both Joyce and his enemy/friend Gogarty (Mulligan) used to mock Eglinton and laughed at him. Joyce wrote a *limerick*, mocking him: "There once was a Celtic librarian/Whose essays were voted Spenciarian/His name is Magee/But it seems that to me/He's a flavor that's more Presbyterian" (quoted in Ellmann, 1959:138).

¹⁸¹ "The Past is consumed in the present and the present is living only because it brings forth the future" (*A Portrait*, 1993:216)

(Ibid.1986:154 & 1982:188). This means that Shakespeare, away from Stratford, is a ghost. Stephen and Bloom are both ghosts. And so is "the black Irishman" Joyce himself¹⁸².

Stephen adds that the ghost, a shadow, will be substantially made known only in the son. "He is a ghost, a shadow now, the wind by Elsinore's rocks or what you will, the sea's voice, a voice heard only in the heart of him who is the substance of his shadow, the son con-substantial with the father"(Ibid. 1986:162 & 1982:197). That is, the true Shakespeare to be made known only in the "unliving" son Hamnet; the true Bloom to be made known only in the discovery of Stephen and the re-emergence of unliving Rudy; the true Stephen to be made known only in the unwritten masterpiece.

Once more, Stephen's aesthetic theory blends with his conception of time and the relationship between Shakespeare's life and his work. A circular conception of time naturally leads to the theory of the son being con-substantial with the father. The same can be said about Stephen's idea of paternity and maternity, already expressed in episode 3, during his walk along Sandymount Strand; "Wombed in sin darkness I was too, made not begotten. By them, the man with my voice and my eyes and a ghost-woman with ashes on her breath (Stephen's keep remembering the smell of ashes of his dead mother's breath). They clasped and sundered, did the couples' will. From before the ages He willed me and now many not will me away or ever. A "lex eterna" stays about Him. Is that then the divine substance wherein Father and Son are consubstantial?" (Ibid.1986:32 & 1985:43)

Some critics, (Ellmann, Kenner...), have claimed that it is in the Ithaca episode where the entry of Stephen into a share of Bloom's own nature occurs. Incarnation and Redemption have been variously represented in the text throughout the day. One of these representations consists in portraying Stephen as Christ and Bloom as Everyman (see the Circe episode). In Ithaca Bloom's pilgrimage ends in a mood of acceptance. He resigns himself contently to the human situation. Thinking about the passing of time, Bloom senses that as one gathers age and experience, the range of personal contacts seems to get more limited; the pattern of life being as follows: one comes into existence as an individual; gradually this individuality is submerged as one becomes a part of the vague many known vaguely by many, (what Jameson calls "being lost in gossip" or Derrida's *différence*), and eventually one's individuality disappears, unachieved, when one dies.

The study of *différence* in the Circe episode will show that Joyce avoided resolution and did not want to reveal the identity veiled behind this allegory. We shall see that there are three

¹⁸² The term "black Irishman" was used to refer to exiled Irish people. The American dramatist Eugene O'Neill used the term to refer to himself.

reasons for this. The first one is the paralytic condition of truth as transcendence, a compromise that Joyce parallaxically avoids through his plural ironic reading. The second one is ludic, for Joyce's language games are also pragmatic instruments which deal with the contingency of cultural forms and through which he evades responsibility. The third one is metempsychosical, the transmission of spirit across time and space. Joyce wants to remain with the reader, assure his own immortality, and above all to keep playing his interactive game, for "life is much too important a thing to talk seriously about it" (Oscar Wilde¹⁸³).

I was merely out of my mint with all the percussors on my braincap till I struck for myself.
(*Finnegans Wake* 1965, 224)

Episode 10. Wandering Rocks.

In *The Odyssey*, Circe warns Ulysses to avoid the Wandering Rocks, which are a menace to navigation, and he does so. This central episode in Joyce's book is both an "entr'acte" between the two halves and a miniature of the whole (Blamires, 1981:94). Apparently it was a last addition to the plan (*Letter to Frank Budgen*, 24.x.1920, *SL*, 273) and Joyce wanted it "balance by a *matutine* (very short) before the opening a *nocturne* (also very short) after the end. (Ibid.)

It is 3 o'clock and the setting are the streets and the people of Dublin. The fluidity of their movement is represented in the somatic scheme of the book as blood, and the science symbolized is mechanics. Joyce described the technique he uses in the episode as incubism. The episode, with 28 subchapters showing 28 vignettes of Dublin life, is in fact a small scale labyrinth within which most of the characters of *Ulysses* appear and their paths interweave, unified by the twin paths of Father Conmee, busy in posting a letter, and the Viceregal Cavalcade (Church and State).

In a gabbard he barqued it, the boat of life, from the harbourless Ivernikan Oekan, till he spied the loom of his landfall and he loosed two croakers from under his tilt, the gran Phenician rover.
(*Finnegans Wake* 1965, 103)

¹⁸³ In Jim's favorite quotes at www.jimpoz.com/quotes/life.asp

2. Flying over the nets of a Paralytic Past. Joyce's stutter or Parallax, Pastiche and Parody in *Ulysses*.

Phwaht is phthat?...Tell us in franca lingua. And call a spate a spate...you antiabecedarian!
(*Finnegans Wake*, 1965, 104)

One can not surmount Wandering Rocks without referring to parallax and intertextuality in *Ulysses*. We have seen how episode 9, Scylla and Charybdis, for instance, includes references to Shakespeare, Milton, Blake, Goethe, Plato, Aristotle, Dante, Thomas Aquinas...and also to texts closer to Joyce's time (Yeats's, Freud's, Jones's...).

We have argued that Joyce's theory of epiphany rests under the notion of a dialectic process in which the paralytic condition of *Dubliners* was associated to impasse and anaesthesia of the senses (note the play here with the word aesthetics), particularly the ear. We have also held that Stephen's aesthetic theory, despite its Romantic overtones, has a phenomenological tinge which places particular emphasis on personal experience. Young Joyce had always tried to explore moments when the mind gives itself away in casual speech. As Joyce's brother Stanislaus suggests, Joyce used the term "epiphany" to signify a psychological revelation of repressed or subconscious truth through slips or errors (Ellmann,1958:134-4). His search for hidden motivations of actions and expressions, what Reichert calls "the significance of the apparently insignificant", things -unintentional actions, gestures, facial expressions-, discarded as irrelevant, and which reveal the unconscious (Reichert,1990:55-82). Walter Benjamin described the modern obsession with paralysis, death and mourning as an allegorical mode of representation (similar to representation in the Baroque period) in which history appears as petrified, ruin, nightmare from which to escape, an obsession stemming from a common loss of the transcendent (Benjamin,1977:166-176). For Benjamin allegory does not falsify appearance or history, like the symbol does, for it does not exclude the "untimely, sorrowful and unsuccessful" (Ibid. 176).

We have also claimed that both *Dubliners* and *A Portrait of the Artist* can be read as allegories of Joyce's own process of creation in which he explored the musical properties of language and the play of meanings, polysemia, or what Bakhtin has called polyglossia, which words, sometimes unwillingly and uncannily, carry. Polyglossia, which Bakhtin (1967) points out as innovative tendency in narrative, allows a multi-level understanding of life. But it also relies on a personal experience which is contingent and bound historically.

The word paralysis was associated in *Dubliners* to impasse and anesthesia of the senses, and also to "general paralysis of the insane" historically linked to the dissipation

associated with drink (we explained how drunkenness is the greatest malady in *Dubliners*). A disease recognized since the 1820s, general paralysis gained prominence during the latter part of the 19th-century as a male sexual disease, syphilis, and became strongly identified with villain figures (see Showalter,1985:111). The word paralysis acquires in *Ulysses* several interesting associations.

As we have seen, Stephen is moved from his inaction (paralysis) in the first episode, and after rejecting history (paralytic past) in the second episode, he walks along the Strand thinking about the changing face of the world, no longer paralyzed but fluid. Suddenly Stephen discovers that flatness is not a property of the world and that we, our eyes, provide it with depth as we try to read its signatures (see episode 3). This is the simplest example of parallax. But we shall see how Joyce tries to get beyond the two-eyed vision to a more complex form of parallax.

In the Lestrygonians episode, Bloom thinks of the word parallax in relation to astronomy (“an apparent change in the position of an object caused by change of position in the observer...in astronomy, the apparent change in the position of a heavenly body when viewed from different points...” (Chambers 20th –century Dictionary. quoted. in McLaren,1995) and also in relation to sculpture, for he wanted to see the Greek goddesses all around.

After the Sirens and Cyclops episodes where the main setting is the pub and people drink and gossip idly, the word paralysis acquires new resonance. Both words, paralysis and parallax are then forced in an association with suggests a new emerging meaning parallel to the notion of impasse (see Sirens and Cyclops: A disconcerting concert). Under this new light the paralytic condition of Dublin appears to result from the inability to change position, to reach a strategy which would allow the object to be viewed from different points. Joyce wants to get beyond the dead, the ghost, the nightmare of history, the ruin, tradition, the impasse of an old epistemology.

As if the play with words was not enough, Joyce’s skeptical narrative mood plays with his own text (see our reading of *A Portrait*). Episode 9, that Cixous (1984:15-30)describes as “a long theoretical disquisition on the engendering of writing, on paternity and maternity, on the relationship between Shakespeare’s life and his work, and on the mythical kinship between Shakespeare, Hamlet, and the ghost of the dead father” ends with Stephen’s reply to the question posed by Eglinton: “Do you believe your own theory?” and the answer quickly comes: “No, Stephen said promptly... I believe, O Lord, help my unbelief. That is, help me to believe or help me to unbelieve? Who helps to believe? Egomen. Who to unbelieve? Other chap.”

(*Ulysses*,1986:176)¹⁸⁴. Cixous shows how once more Joyce's ironic hand suggests that all discourse, based on logical elementary operations such as comparing, identifying, etc, has its origin in the experience of the subject who projects his/her experience in the outside world, the object, the Freudian Other (a two-eyed vision of parallax). As a consequence, every concept is relative and thought becomes discourse, a deconstruction of the singular moment.

But Joyce also plays with other people's texts (Shakespeare's, Milton's, Aquinas's.. see reading of episode 9 in *Ulysses*). The text is situated more and more in relation to the multitude of other texts which circulate within it. Thus, linear reading gives way to transversal and correlative reading, succession and simultaneity, violations of the linear continuity of time. This network of references, connotations, echoes, quotations, parallels, reactivations, are not simply juxtaposed like they had been for centuries following the system of classical quotation. In Joyce's narrative, the prohibited interaction between borrowing text and borrowed text lifts and the rupture and separation between them ceases. We hope to show how *Finnegans Wake* is an extreme case of vampirism where Joyce camouflages not only his predecessors' influence on him, but deconstructs his own writing to a point beyond recognition.

One of the most striking features of *Ulysses* is precisely its revolutionary prose. The narrative is mutable, plastic, fluid and always surprisingly inventive, and Joyce uses style and technique not just to express the story itself, but to bring out different layers, mirror images and musical counterpoints, a multi-dimensional continuum that would be impossible in a straightforward telling. Joyce's prose carries an astonishing variety of effects, from the flowery Romantic dreams of Gertie on the beach to Stephen's dialectic speech at the library, the narrow-minded nationalistic gab at the pub, the musical quality of gossip in Sirens, and the surrealist nightmarish fragmented pictorial visions in Circe's brothel, all summed up in the symbolic pregnancy of the English language (fattening up in the Oxen in the Sun episode), evolving from Anglo-Saxon and Latin seeds through various stages of use, and gives birth to the new fluid prose that Joyce achieves in *Finnegans Wake*.

André Topia (1984) traces the evolution towards a literature of the inter-textual from Flaubert to Joyce as he analyses the different levels of discourse in *Ulysses*. He draws upon the Lotus-Eaters chapter and the Cyclops chapter. Like in Derrida's *Dissemination*, for Topia, the "possibility of manipulation of the borrowed text" produces a hesitation between origins, instability, allowing the element of parody to be injected into the new text. Joyce's interior monologue is for Topia "the privileged place of the inter-textual play" (Topia,1984:104).

¹⁸⁴ Stephen had expressed similar parallaxical thoughts in *A Portrait* when he told his friend Cranly, "I believe and disbelieve. I don't want to overcome doubts" (*A Portrait*,1993:206-7).

Similarly, H. W. Gabler (1984) sees Joyce "anticipating long in advance the conceptualisations of present-day text theory; the structured and semiotic analogies of language-encoded texts and experience-encoded reality; the "*integritas, consonantia and claritas*" of things" (Gabler,1984:213). In fact, "reading Joyce requires a kind of deconstruction, of de-coding of pretexts, of history, of autobiography, and everyday experience, all integrated into the text-in-writing, the work in progress, constantly generating itself in successive readings" (Ibid.)

Episode 9, as the rest of *Ulysses*, is a well-woven Bloomsclotch. As we unsuccessfully try to unweave pulling the threads, the myriad of threads that capture meaning, we keep sinking into Charybdis, a whirlpool of texts, of words, of sounds that will only culminate in *Penelope and Finnegans Wake* voids.

Hohohoho, Mister Finn, you're going to be Mister Finnagain! Comeday morm and, O, you're vine! Sendday's eve and, ah, you're vinegar! Hahahaha, Mister Funn, you're going to be fined again!

James Joyce, *Finnegans Wake*, 29

3. Sirens and Cyclops. A disconcerting concert.

And that salubrated sickenagiaour of yaours have teaspilled all my hazeydency.

Finnegans Wake 1965, 149

I have been reciping om ominous letters and widely-signed petitions full of pieces of pottery about my monumentalness as a thingabolls and I have been enchanting causeries to the feshest cheoilboys so that they are allcalling on me for the song of a birtch...

Finnegans Wake 1965, 226

"Since I wrote the *Sirens* I find it impossible to listen to music of any kind" wrote Joyce to Harriet Shaw Weaver, for "As soon as I mention or include any person in it I hear of his or her death or departure or misfortune: each episode, dealing with some province of artistic culture (rhetoric or music or dialectic) leaves behind it a burnt up field." (*Letter* to H. S. Weaver, 20.vii.1919, *SL*, 240-1).

Joyce's description of this episode, number 11 in the Linati Schema, provides a sharp contrast with the apparently jolly and careless atmosphere of Ormond Hotel bar. It is 4 o'clock and two mermaid barmaids flirt with the customers amid gossip and giggles. Joyce puts in "the eight regular parts of a *fuga per canonem*" for "I did not know in what other way to describe the seductions of music beyond which Ulysses travels...I beg you to believe, is not capricious." (*Letter* to H. S. Weaver, 6.viii.1919, *SL*, 242). Thus, *Sirens* contains a structural development of

words into phrases and finally a cybernetic reconstruction of identifiable themes, the use of recurrent rhythmic figures, alliterative and onomatopoeic orchestration, temporal arrangements such as simultaneity and repetition, echoes and successions, contrapuntal play of phrase against phrase, percussive explosions and recapitulation in different keys. It therefore meets the requirements of the musical composition known as “fugue”¹⁸⁵.

Joyce’s fondness of music and his excellent ear capture the idle gossip, bar chat and traditional Irish after-drink sing-song, and transforms it into a *fuga per canonem*. An overture of fifty-seven themes welcomes worried Bloom into the bar, a copy of Molly’s *Sweets of Sin* under his arm. It is at this time that the jaunty jingling adulterer (Bloom remembers the jingling sound of Molly’s bed) will be meeting her manager, “Blazes” Boylan (Molly also sings opera). Ben Dollard, Simon Daedalus, Richie Goulding and others come in and thump some chords. Simon even sings and aria from Martha. Meanwhile Bloom sits away in a dark corner concealing his intent of writing to his pen-pal, Martha, by pretending it is a business letter to Callan & Co, a name he picks out of the obituaries (some critics believe this to be a convincing hint that Martha Clifford must really be Nurse Callan of episode 14).

The blind man’s tapping adds to the general concert of giggles and laughs, pots and pans, and other noises. Bloom leaves, while inside the shouts of applause greet the end of the song. The dissonance within the coda falls to Bloom who, feeling the gassy effects of the cider, breaks wind in a climax of rhetoric and fug(ue)itive gas: “When my country takes her place among the nations of the earth, then and not till then let my epitaph be written. I have done” (*Ulysses*,1986:238-9 & 1982:289-290). The choice of musical composition is obviously not casual, for the fugue allows the possibility of non resolution and renders the effects of acoustic parallax more evident. ...Disconcerting!

And if you’re not your bloater’s kipper may I never curse again on that
pint I took of Jamesons.
Finnegans Wake 1965, 149.

We have already pointed out the relationship between paralysis, drink, “colonialism and linguistic dispossession” (William,1989:437-8). How the gratification that drink brings is illusory, temporary and destructive, and how alcoholism can be seen as a trope symbolizing spiritual distress rather than physical illness. Kershner (1989:131) has shown how Joyce uses drink to

¹⁸⁵ A fugue is a composition for instruments or voices (as in this case) characterized by the systematic (it follows strict rules) imitation of one main theme in simultaneously founding melodic lines (counterpoint). The fugue acquired its fullest expression in the expressive polyphonic effects of Johann Sebastian Bach. The passages between subsequent entries of the subject are call episodes and may link the subject to an answer or countersubject. The final section may include a *stretto* or overlapping of subject and answer to increase intensity

criticize imperial colonialism for the apparent liberation experienced through drinking reaffirms a dependence which operates as a colonizing power (see "Grace" in *Dubliners*). Fairhall has also pointed out how "the collection *Dubliners* reveals a sharp awareness of the social damage caused by drinking" (Fairhall,1993:99) and for Lyons "the prevalent disease in *Dubliners* is alcoholism" (Lyons,1988:54). For many critics Joyce imagines a relative liberation of the colonial Irish by showing the ways in which the country betrays itself; the paralysis of discourse over the drunken body; a stagnation produced by the slide of language in the fluidity of alcohol's denotations.

Alcohol occupies a central role also in *Ulysses*. It appears in episodes 11 and 12 (Sirens and Cyclops), Bloom's...um...mmmusings in episode 13 (Nausikaa) are also a consequence of too much cider. Drink reappears again in episode 14, celebrating the delivery of an emerging semiotic non-binary language; in episode 15, Circe's brothel of dissipation, and finally begins to wear off in episodes 16 and 17, a time to sober up a bit and to go home. This preoccupation with drink is part of the Irish identity which Joyce sets off to parallactically parody.

Episode 12, Cyclops, corresponds to rhapsody IX of the *Odyssey* in which Ulysses encounters the gigantic one-eye Cyclops, Polyphemus. Ulysses escapes from his cave by blinding him. Joyce's symbol for the episode was "the Fenian" (nationalist supporter) (Letter to Budgen, *Selected Letters*: 238-9). The scene takes place in a tavern at 5 p.m. The art discussed is politics and the organ represented in the somatic scheme is muscle. Joyce described the narrative technique as gigantism. The episode is actually narrated as being re-told several hours later in a different pub, by an obnoxious bystander who exaggerates every fact. Once more the role of gossip and communicative noise, of empty information or sliding signifieds is central in the episode.

Though the events are recounted by a nameless narrator, a debt collector, eyewitness of what takes place at Barney Kiernan's, his narrative is punctuated by a series of commentaries (33 voices, "a relativity of points of view" Groden,1977:155) in different styles, inflated caricatures of the legal, the epic, the scientific, the journalistic, and so on, which do not complement, but serve as supplements to one another, interrupting and disrupting communication, undermining the authority of any single direct narration. This unique, one-eyed narrative voice is replaced by 34 voices each narrating its own independent tale through which Joyce tries to achieve a desired effect of parallax. In his earlier scheme he had referred to this technique as "alternating

or *pedal* producing a series of dissonances prior to resolution (a small extension to the structure known as *coda*)(Britannica. Micropaedia 5, 36).

asymmetry" (Herring,1977:123), rather than gigantism, a term which emphasizes the fact that no narrative achieves centrality.

The gentle, pacific, charitable, two-eyed Bloom, who enters the bar on business (he is looking for Martin Cunningham over an insurance difficulty in connection with the deceased Dignam's estate), feels swamped under all forms of gigantism. The citizen, a nationalistic man of grossly inflated ego, arrogant, cruel and one-eyed (narrow-minded) is described in a farcical mock-epic style. Michael Cusack was a friend of George Clancy, Joyce's friend at University College Dublin, and was founder of the Gaelic Athletic Association. Cusack, a short strong-built man, called himself "citizen Cusack" (Ellmann,1959:79).

The foot-and-*mouth disease* (emphasis added) is subject of discussion in a parody of a Celtic saga of cattle traders. Joe Hynes has just been to one of those meetings. He is happy because of the hint he received from Bantam Lyons about a winning horse in the Ascot races. The horse's name, Throwaway, is one of those mistakenly delivered communicative signals (noise) Bloom gave earlier this morning, but it does win the race after all. Another customer at Barney Kiernan's is Bob Doran from "The Boarding House" (*Dubliners*). As usual, he is too drunk to be capable of intelligent conversation and is busy feeding the citizen's brutal dog, Garryowen, from a Jacob's biscuit tin box. Their chatter moves on to nationalism, Irish revolutionaries and their martyrs. The narrative becomes richly packed with the clichés of contemporary journalism and burlesque ceremonial interpolations. Doran's anti-Catholic outbursts when drunk contrast with his former youthful piety and his present attendance at church on Sunday. The theme of paralytic inaction and the illusory liberation of drink echoes in the episode as more drinks are called. Even the narrator begins to think that the citizen uses his threatening dog and nationalistic zeal to get free drinks. Amid the mounting intemperance of liquid intake and verbal output, Bloom puts in his quiet protest. He is seen as a stranger in Ireland and the others laugh at him and insult his definition of nation, "the same people living in the same place" (*Ulysses*,1996:272 & 1982:329). When Christ-like Bloom protests that Christ was a Jew, the citizen flings the Jacob's biscuit tin box at him, but misses, for the sun is in his eyes. He then sends his dog in pursuit of the wandering Jew's escaping car.

We have described the effect of the 34 narrative voices in the episode as disconcerting parallax. The word disconcert underlies the lack of concert or unified vision or narrative authority or centrality in the episode. This effect is achieved functionally by Joyce's use of parody. For Mark Nunes (1994), many of the parodies in *Ulysses* fall into two broad categories: interpretative and creative. The first one, explains Nunes, filters and revisions the I narrator's tale remaining within the fictive confines of the main narration. Creative parodies, however, establish "their own fictive

space" and "overextend themselves to the point of losing their parodic tone", the point where "parody and narrative begin to blur". Unlike French (1976:141), Lawrence (1981), Kelly (1988, 28), Kenner (1978:83) & (1987:177) (all cited by Nunes) who have seen two main voices at work in this episode, Nunes describes the Joycean text as "a place of complexity" where "resonant and autonomous voices...refuse to be reduced to binary opposition". In another place we shall explore how this effect of parallax, these alternating, chaos-like, recursive deconstructed structures, give way to a metempsychosical perception of time¹⁸⁶.

4. Women in Joyce. Beyond Nausea, Nightmare and Nothingness.

Little oldfashioned mummy, little wonderful mummy, ducking under bridges...rapidly shooting round the bends...as happy as the day is wet, babbling, bubbling, chattering to herself, deloothing the fields on their elbows leaning with the sloothering slide of her, giddy-gaddy, grannyma, gossippaceous Anna Livia.
Finnegans Wake 1965, 101

Ay, already the sombrer opacities of the gloom are sphanished! Brave footsore Haun! Work your progress! Hold to! Now! Win out, ye devil ye! The silent cock shall crow at last. The west shall shake the east awake. Walk while ye have the night for morn, lightbreakfast-bringer, morroweth whereon every past shall full fost sleep. Amain.
Finnegans Wake 1965, 210

Episode 13 (coincidence or intentional?) is the controversial "Nausikaa", which caused Joyce's book to be banned in America for ten years. In the *Odyssey* Nausicaa, daughter of Alcinous, king of Phaeacia, is at the beach washing her linen with her maids. While playing ball they accidentally wake up Ulysses who was cast up by the waves and lies worn-out and naked. Nausicaa leads him to her father's house where he is welcomed.

Joyce described Nausikaa as "written in a namby-pamby jammy marmalady drawersy (alto là!) style with effects of incense, mariolatry, masturbation, stewed cockles, painter's palette, chichat, circumlocutions, etc etc." (Letter to Budgen, 3.i. 1920, *Selected Letters*:246). The devastating burlesque of the idiom of Romantic novelettes becomes peculiarly touching, for Joyce's sensitive hand blends satire and pathos to render a portrait of innocent young dreamy Gerty MacDo-Well and our lonely "storm-tossed" (Bloom abandoned Barney Kiernan's

¹⁸⁶ Joyce's vision of his future of artist is non teleological. His skepticism opens up into a plural, parallax form, for which he is unable to find consilience. Joyce's desire of immortality yields an allegorical, vampirized, interactive narrative of spiral recurrences.

prosecuted by the citizen's dog) blooming hero. The use of words and phrases like "graceful", "spiritual" "ivory-like purity", "veined alabaster"... reinforce the implicit correspondence with the Virgin Mary. In the background we hear the singing and the organ from the parish church of Our Lady Star of the Sea. The setting is Howth Hill, a place which brings Bloom memories of his first sexual encounters with Molly. Gerty is accompanied by her friends Cissy Caffrey and Edy Boardman and looking after Cissy's brothers, Tommy and Jacky who are playing ball. Joyce describes the art in this episode as painting. The scene is in fact very visual and the narrative presented first from Gerty's sugary, mellifluous point of view. She is aware of her own transparent stockings and of Bloom's eyes (the organ in this episode is the eye¹⁸⁷) on her legs and imagines a lonely dream-husband in need of woman's comfort. The silent duologue between Bloom and Gerty is interrupted by Cissy who approaches him asking for the time (his watch has stopped at 4, significant time for Bloom). The chanting proceeds in the church and one of the candles threatens to set fire to the flowers (Bloom's pseudonym is Henry Flower, and Gerty has been described as white candle and alabaster-like). Gerty is conscious of the dark eyes fixed in her worship while Edy teases her about her lost sweetheart. Her mood of tormented abandonment makes her seek imaginary consolation idealizing Bloom into the tragic male in need of woman's aid. As the others prepare to go, she decides to stay behind and continues to expose herself until she bends quickly. After an achievement echoed by the sound of church bells and fireworks, Bloom's familiar inner voice returns; seeing Gerty's lameness he is glad she didn't spoil his experience of her by revealing it earlier. The reader sees beyond Bloom's narcissistic and passive ego a frustrated man, worried about a paralytic unproductive relationship with his wife, that makes him hold an ambivalent view of women.

Mason (1995) has pointed out the ambivalent attitudes to sex and sexual pleasure and has suggested that those attitudes "may have emanated to a significant extent from women" themselves, in a society where women were driven to marriage because they were unable by any other means to support themselves, and who wished above all to avoid undesired pregnancies at a time when childbirth was often fatal and when repeated pregnancies sapped a woman's health and energy. Desire and pleasure were considered by a majority of the medical opinion essential elements in fecundity (Mason, 1995:203) but a minority of people who commanded the organs of opinion continued to dictate sexual repression (Ibid.40). There are also signs that a new category of sexually transgressive woman was emerging (Ibid. 86) as unaccompanied women attending music hall audiences dressed "with the extreme

¹⁸⁷ Bloom's private parts also play a prominent position in this episode.

decolletage at the shoulders" were sometimes taken for prostitutes with the growth of prostitudinal decorum at the turn of the century (Ibid.98).

Evidence of this blurring of boundaries between the sexually transgressive and the sexually respectable can be found in many of the incidents taking place in Oscar Wilde's drama. In *Lady Windermere's Fan*, for instance, the Duchess of Berwick speaks of Mrs. Erlynne's behavior as "scandalous", "absolutely inadmissible into society", and suggests that, as Mason puts it, "the goats and sheep mingle (Mason 98) when she compliments Lady Windermere for having a "select ball", since "the most dreadful people seem to go everywhere" now. However, Mrs. Erlynne's transgressive behavior turns out to be quite innocent after all.

A similar incident is portrayed in the Nausikaa episode. After his achievement, Bloom is thinking about women and imagines Gerty going back home to the evening activities of innocent girlhood. Immediately his mind wanders off to thoughts about men's need of women idealised by dress and assumed purity. Then, he wonders whether he might have started a conversation when Cissy came to ask for the time. This train of thoughts indicates that Bloom's mind oscillates between considering Gerty an innocent girl and a prostitute. The next minute Bloom is remembering an occasion in which he nearly put his foot in it by mistaking Mrs Clinch at night for a harlot. So to memories of a girl he picked up in Meath Street, this time a real prostitute, and of how a single girl will pretend to be shocked when taken by a married man, though "that's what they enjoy. Taking a man from another woman." Finally he pictures himself embarking on an affair, surveys the seductive techniques of women and muses on the brevity of a young girl's flowering and on how quickly women must settle down to the female role of giving birth and breeding children. He then remembers Mrs. Purefoy at hospital and Molly's encounter with Boylan. The ideal-real dichotomy is once more the theme implicit throughout the episode, but Bloom's dual vision of women as seduced or seducers emerges as a perception of women as objects, and only subject when they are seducers, that is prostitutes. Bloom's character subsumes many of the characteristics of a man of his time. Another example of this is his belief that women are most fertile, and most interested in sex at the time of menstruation. Mason points out that this was an extended opinion in the 19th-century and that it was based on the analogy with animals. It was even believed that women experienced orgasm in response to the menstrual flow, that is ovulation caused orgasm. (Mason,1995:196-197)

At this point, I would like to mention that presenting Bloom as a champion of women's rights would not have corresponded to reality at all. What is interesting here, as in the rest of

Ulysses, is the ambivalent attitude held towards women. An attitude that many feminist critics have seen under a negative light (Millet, Howe, French, Holly, Gilbert and Gubar), considering Joyce's women as the result of misogynistic male's fears and hatred, a view which in all cases rests on theories of realism and representationalism. Susette Henke and Elaine Unkeless's introduction to *Women in Joyce*, provides a useful overview of earlier studies and the ways in which Joyce's women characters were assigned almost exclusively to archetypal or symbolic roles. Other feminists such as Julia Kristeva, Hélène Cixous and Bonnie Kime Scott believe that "Joyce offers much more than the male symbolic order, the word of the father" (Scott,1988:108). For them, as for van Boheemen "the joycean text...rests upon the strategy of using the successful inscription of the 'other' (in Joyce, women) as legitimization for the new signifying practice" (Van Boheemen,1987:136). Joyce's ambivalent attitude, what van Boheemen calls a "strategy of doubling" (van Boheemen,1987:8), the strategy of maintaining open-endedness through the avoidance of resolution, and of avoiding contingency is an issue that, as we have suggested, has been raised by various critical approaches (Armstrong, Henke, Norris, Riquelme). Yet another example of disconcerting parallax.

Returning to the question of women's fast behavior, Gesty's for instance, it has been suggested that it may have been a response to shrinking matrimonial prospects. However, evidence shows that the level of female celibacy had more to do with a failure of men and women to agree to marry than with a lack of potential husbands (Mason,1995:239). It is more likely, explains Mason, that a process of intensification of quite long-established tendencies toward free demeanor for young women, and free intercourse of the unmarried was under way (Ibid.120).

If the cues distinguishing the respectable from the disreputable were already extremely slight, the phenomenon known as parasexuality, that is eroticism of demeanour only, not of actual relations, came to aggravate circumstances. The new 'dandyism', imported from France, was a complete lifestyle based upon cultivating artifice and rejecting all that was merely commonplace and useful. Life was a perpetual pursuit of new sensations, for beauty was only to enjoy. This new spirit known as 'aestheticism', 'decadence', or simply '*fin de siècle*', entered the arts and was considered deeply subversive for its flagrant disregard of middle-class morality. It meant a rejection of the didactic approach to art, which most Victorians felt was a serious business with a moral purpose, in favor of the poetic, art for art's sake. For the aesthete, the function of the artist was to dissolve into the hues of his art, collapsing the borderline between art and life, becoming subject and object at the same time, or as Wilde puts it in "The Critic as Artist", "surface and symbol". "to see the object as in itself

it is not" . This idea that the artist is only a creator of beautiful things and that "there is not such a thing as a moral or an immoral book" as Wilde wrote in his Preface to *The Picture of Dorian Gray*, was frankly shocking to his contemporaries, as was his pose, his extravagant clothes and his colored carnation, the emblem of Parisian homosexuals, which connived artifice with the hint of forbidden pleasure. In this way, the New Woman and the Invert or male homosexual became identified with Modernity, heralding what some Victorians saw as dangerous changes in the stable order of society.

The link between prostitution and artistic production has been explored by Scholes (1991) Bernheimer (1989) and) Clark (1984). Scholes, for instance, observes, following Walter Benjamin, that "the prostitute held a special fascination for the modern artist because she was subject and object in one, both the seller of flesh and the fleshly commodity that was sold." Like the studio, the place where Basil, the artist, is seduced by the beautiful adored and feared object, Dorian, who, in turn is seduced by Lord Henry, the aesthete and critic, is both, like the brothel, a place of creation and decay, of degradation and magic. It brings forth yet another aspect of the play between the sensational and the aesthetic: the hint of forbidden pleasure, the pleasure of breaking familiar dramatic situations which Wilde's epigrams and Joyce's parodic hand exemplifies. Just as the Gothic novel was one side of the very broad movement known as Romanticism, which marked a reaction from the prevailing "Age of Enlightenment", asserting the value of imagination over reason, the Modernists focus on a new kind of, let me call it, urban-gothic, which we could see culminating in today's "pulp fiction". This new Modernist urban-gothic of the beginning of the 20th-century used the opium den and the brothel as aesthetic spaces, places "where the memory of old sins could be destroyed by the madness of sins that were new" (*The Picture of Dorian Gray* 196), because as Wilde put it "the only way to get rid of a temptation is to yield to it". Sensation is what attracts readers of all social classes. Explicit violence and sex are what causes those books to be banned and thus to become even more desired. Artistic creation and artist transcend aesthetic boundaries and become desired objects, just like prostitutes do. As Sam Slote (1995) has pointed out of Wilde's downfall his "identity as victim and as criminal are isomorphic". Something similar occurs with the figure of the whore.

For many critics, *Circe* is the climatic point of *Ulysses*: I think it is the *omphalos* of the narrative, not the Martello Tower of rationality but the *heart of darkness* of passion and irrationality theatrically and farcically represented. It is a place of magic, of exorcism, a place

where the past becomes nightmare, and where characters and author alike attempt to come to terms with their ghosts. *Circe* is the place of "askesis", in Bloom's words (not Leopold, but Harold (1977); I have borrowed Dempsey's pun (aprox.1998)). The place where a subject (real or imaginary, author or character) tries to overcome his anxiety of influence in a movement of self-purgation, of revision, which intends the attainment of a state of separation from the precursor, but which also leads to the "experience of dissolution", where "the boundaries of the self are shattered" (Cixous,1972:700-1). This separation is emphasized by the return of the dead (the ghost from the paralytic past) "apophrades" in Bloom's worlds, Harold again. One needs to ask here, as Dempsey does, who presented the greatest anxiety for Joyce? Shakespeare, the weak nation that Ireland had become, Great Britain, the English language, his father or his mother? Could we align these anxieties in two groups of ghosts for purposes of simplifying what Joyce does not want simplified? Say, Shakespeare, Great Britain, the English language and the father on one side, and weak Ireland and mother, on the other. This arrangement is nothing new.

There is yet another question to ask here. Why does Joyce select the brothel as a space for replicating the process of the book's creation, that is, as aesthetic space?

It might be useful to take a loop and inspect Stephen's aesthetic theory in *A Portrait*. To explain the notion of beauty Stephen begins, "Let's take woman" (*A Portrait* 1993:181) and he admits that different cultures admire a different type of female beauty but that there must be some connection among them. First he proposes the hypothesis that every physical quality admired by men in women is in direct connection with the manifold functions of women for the propagation of the species. "It may be so", he says, "the world, it seems, is drearier than even you Lynch, imagined." And he adds, "For my part I dislike that way out. It lead to eugenics rather than to aesthetics." Stephen's second hypothesis avoids the functionalist approach and follows Aquinas's lines stating that by finding the most satisfying relations of the sensible beauty that correspond with the necessary phases of artistic expression, we can find the qualities of universal beauty. In order to explain the process he uses the phenomenological analogy of the basket which must be separated from the rest of the visible universe – precursors, historical past, culture, etc., the process Bloom (again Harold) calls "askesis" (cited in Dempsey) and that we have argue takes place in *Circe*. Stephen ends his discussion in *A Portrait* acknowledging that coming to "the phenomena of artistic conception, artistic gestation, and artistic reproduction I require a new terminology and a new personal experience"(*A Portrait*:1993:182).

Stephen, whom Joyce viewed as a portrait of himself as a young Romantic, continues to seek this personal experience in *Ulysses*, rejecting paternity and longing for a mother, "the only true thing in life" (*Ulysses* 1986:170 & 1982:207) but with resentment toward her for burdening him with feelings of guilt. Henke (1984) shows that while Stephen is not aware that he must overcome his fear of women in order to create, Joyce was aware of this, and that in *Ulysses* "a new model begins to emerge" as the artist makes peace with woman in order "to incorporate into his work the vital semiotic flow of female life" (Henke,1984:102)

Bloom embodies a more mature Joyce, obsessed with fertility and motherhood until he comes to terms with the role of the mother in *The Oxen in the Sun* and becomes an imaginary mother in *Circe*. Joyce himself escapes phallogocentric symbolic order, as a result of his own experience of fatherhood and overcomes his anxiety of influence giving birth to his own poetic language.

The stereotype of woman as an ambiguous virgin/whore, exemplified in Bloom's double reading of Gerty, the bird-girl in *A Portrait*, or in Bertha's role in *Exiles*, which Kristeva sees a consequence of a male-centered humanism, with its cult of the body and sex and its bourgeois eagerness to acquire objects (products and money), renewed at the turn of the century (Kristeva,1980:157), is overcome by Joyce in the *Oxen in the Sun* and the *Circe* episodes. Both Kristeva and Cixous coincide in that Joyce's special relationship with his daughter Lucia, then under Jung's psychoanalytic treatment, furnishes him with a new semiotic language as exemplified in *Penelope* and *Finnegan's Wake*¹⁸⁸. A language which is an emergent, aesthetic space of a "subject-in-process" (Kristeva,1980:135), which "allows the artist to break with the past and its influence (*his own or that of others*) obscuring it to a point beyond recognition" (Dempsey,approx 1998; emphasis added). *Penelope*, the spinner of yarns, and *Finnegan's Wake* become "semiotic choras", holes, voids generating order out of chaos.

The presence of an inherent or immanent design in *Ulysses* (and art in general) can be traced by explaining the organizational structures embedded in the narrative. As Professor Scholes points out, the parallels between Picasso's paintings, particularly in the *Demaiselles d'Avignon*, and Joyce's *Circe* episode in *Ulysses* can be explained if we reduce the medical student (carrier of the symbolic objects), the sailor, the dog, etc., to symbolic terms, seeing the painting and text as "an allegory of basic human processes in which primordial lust is

¹⁸⁸ Kristeva has shown how Joyce comically deflates sex-role stereotypes and has praised Joyce on the grounds that *Finnegans Wake* challenges paternal authority "not only ideologically, but in the workings of language itself, by a return to the semiotic rhythms connotatively maternal" (Kristeva, 1980:116).

surrounded with signifiers of death (the skull), learning or science (the book), animality and birth (the bitch nursing her pups)". This functionalist language/symbol approach is what Kristeva has described as a phallogentric instinctual drive of repressed incest or relation with the mother, "dependent on the incest prohibition, a dependency which it shares with the constitution of women as exchange objects" (Kristeva,1980:136).

Even when Joyce's passion for organization and integration, *integritas, consonantia and claritas*, appears to favor a reading in which the work of art can become a locus for a most active transformation of the world, where the author, like Stephen, goes "to encounter for a millionth time the reality of experience and to forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race" (*Portrait*, 1993:218), we must not be easily fooled. Joyce insisted in a number of occasions that the artist, like the God of creation, should remain within or behind or beyond or above his handywork, invisible, refined out of existence, indifferent, paring his fingernails (*Portrait*, 1993:187). Stephen, paraphrasing Hamlet, also claimed that "the poet's mission is not to act but to be the spectator of his own play"(Ibid.). Professor Scholes himself affirms in the same essay that "Modernism can be said to complete a Romantic swerve away from an aesthetic of imitation toward one based on the creator's own struggle for expression" and that "from Romanticism Modernism gets its sense of the artist as a kind of secular priest or prophet, whose role it is to purify the language of the tribe and free vision from the shackles of older perspectives". Scholes was indeed one of the first critics to frame the development of Joyce's work and "the movement from a bioenergetic concept of characters bounded by their own skins and their actions which take place in a location in space-time, to a cybernetic concept of character in which the notion of ego begins to be dispersed" (Scholes,1972:164). The work of semioticians like Scholes and Julia Kristeva demonstrates that unlike Structuralism, "Semiotics was able to incorporate what Hawkes has called the "stretching of our concept of language" (Hawkes,1977:125) and the shift from denotation to connotation (Barthes cited Hawkes,1977:133).

We have noted Joyce's concern with the iconic aspect of his work, and not only with the symbolic message of its content. His experiments can be traced back to the play between music and language in *The Dead*, where he tries to demonstrate the instability of the dividing borderline between the contingent modes of saying, seeing and hearing, the "ineluctable modality of the visible". The experiment becomes much more apparent in the use of polyglossia in *Ulysses*, where he attempts to move from paralysis to parallax, that is from impasse to a different position which would allow the object to be viewed from different points. We have argued that Joyce wants to get beyond the paralysis, the dead, the ghost, the

nightmare of history, the impasse of an old epistemology, and he looks for a new space. Joyce tries to get over the crisis of representation, the search for a language. Like Kristeva, Cixous and others, we would like to argue that Joyce finds that space after the revision implied in *The Oxen in the Sun*. *Circe* is, in fact, the new space for a new born emerging language, a language that for Kristeva, as for Bakhtin, operates on the basis of a poetic or polyphonic 0-2 logic, not monologic 0-1 logic (Kristeva,1980:61) and “struggles against Christianity and its forms of representation by deliberately using the language of sexuality and death” (Kristeva,1980:80) and which, as Margot Norris has indicated, elaborates and confirms the “impossibility of making a critique in language of the epistemology embedded in language (Norris,1976:140 cited Roughley,1991:41), a problem which, as Alan Roughley has pointed out, Jacques Derrida’s deconstruction of Western metaphysics also faces.

If the symbol concentrates the process of anamnesis (remembrance) and mimesis (imitation), Joyce’s use of language after *Circe*’s brothel of aesthetic production goes beyond any mimetic content, separating, as Stephen insists, the basket from the world, or as Wilde puts it, trying to see the object as in itself it is not, allegorically unveiling what Paul de Man has called “an authentically temporal decay” (De Man,1979:190). If *The Dead* configures the primordial landscape, the pre-history of the Joycean project, *Circe* is the new space in which Joyce escapes mourning or what Benjamin has called “the eternal return to the site of originary loss” (Benjamin,1977:166-176).

It is time to question once more why should Joyce choose the brothel as the space for his new aesthetics. To answer this question we need to return to the opium den and the studio as places of creation and decay, of degradation and magic, and to enter Mabbot Street (I believe there is an implicit echo of maggots here) described in the language of naturalism by Joyce’s rigorous realism.

The first thing to notice is that Mabbot St. is a dead end. What is Joyce’s escape plan?, the reader wonders. Danger signals and skeleton tracks advise us that we are entering dangerous territory. Stunted men and women squabble. A deafmute idiot with goggle eyes, a pygmy woman, a gnome, a crone, are the inhabitants of flimsy houses with gaping doors (*Ulysses*,1986:350-1). Nothing is hidden in this episode. Characters are stripped off of all their clothing to reveal *Circe*’s pigs inside. In Joyce’s own words, “are those hideous hobgoblins manufactured monsters produced by a horde of capitalistic lusts upon our prostituted labour? (Ibid.). Do the figures of prostitutes embody a primordial natural energy and bestiality men are forced to acknowledge in themselves? Defining consciousness of the self-as subject as

consciousness of the self-as object are mirror images of each other, two sides of the same coin.

The “pornosophical philotheological” (Stephen in *Ulysses* 1996:353) space of *Circe*, which, like Baudelaire, Joyce links to the city, shows the reader human beings stigmatized as monstrous; a confrontation which questions our own rationality, and implies the rupture of a certain order: mythic (Classical Age), divine (Middle Ages), natural (Renaissance) or political (Enlightenment). Joyce’s gothic vision in the *Circe* episode tries to break all orders and transgresses the border that separates human and animal. The experience of nightmare destroys universal laws and lets us perceive abnormalities, aberrations and differences that contradict our desire to systematize. In *Circe*, Joyce breaks away with the immanent structures that conform the past and those ostensibly incidental details which he has sown throughout the novel progressively combine and provide an emergent structure upon the notions of difference and non-linearity (parallax) and under the influence and control of the observer, the maker of meaning, the kind of reader Eco (1979) has in mind, who can construct his/her own reading based on symbols (Scholes, aprox.1991), chance and coincidence (Attridge,1991) or communicative “noise” or error (Stonehill,1993). Plural readings for a plural non-contingent world. Just what traditional symbolism avoided.

In *Circe*, Joyce goes beyond the symbolism of human relationships: the role of the mother multiplies: earth, vegetation, agriculture, fertility, reappearance of life, lunar circle, or by her proper names: Iranian Inanna, Babilonian Ishtar, pre-Hellenic Circe, Hellenic Venus, Roman Aphrodite of Erice (Sicily), all fertility goddesses protectors of prostitution (they should not be understood merely in reference to biological productivity, as a male dominated and patriarchal society has explained them. Fertility should be related to the power to create life, biological as well as psychic life). The role of the non-mother or nurse Artemis -goddess of chastity and childbirth, sometimes called Kourotrophos=nurse- is also multiple, as it is the role of the father: heaven, authority, dominion, age, wisdom, struggle –the Anatolian bull of 2.500 B.C, Ugarith god of sexual powers, pre-Hellenic Minotaur, the Celtic Brown Bull of Cooley stolen by Queen Maeve of Connaught, Hellenic Dionysus, the white-bull worshipper of the Scarlet Women in the Apocalypse.... Bloom’s father-mother role is an example of how socio-political order is subverted, but his identity is not limited to those two roles, he also flowers as the masochist, the impotent, the lord-major, the culprit, the plagiarist, the diviner-revealer of epiphanies who changes his clothes like the transvestites called by Herodotus “mad women” for their power of intuition.... a series of selves which multiply and can not be systematized.

What Bloom and the reader gains is an experience of difference in this episode. Nothing else, nothing less.

No more painters, no more writers, no more musicians, no more sculptors, no more religions, no more republicans, no more royalists, no more imperialists, no more anarchists, no more socialists, no more Bolsheviks, no more politicians, no more proletarians, no more democrats, no more armies, no more police, no more nations, no more of these idiocies, no more, no more, NOTHING, NOTHING, NOTHING. Thus we hope that the novelty which will be the same thing as what we no longer want will come into being less rotten, less immediately GROTESQUE. (Louis Aragon (1925), *Memorandum of the Surrealist Revolution* quoted in Helena Lewis (1988) *The Politics of Surrealism*, p. 31)

At the end of episode 14 (Oxen in the Sun), Stephen and Lynch head to the train station to get a ride to the red-light district, and Bloom decides to follow, concerned for Simon's dissolute son. An unseen altercation between Stephen and Mulligan takes place, and Circe opens up with Bloom arriving at "Nighttown" trying to catch up with Stephen. Bloom gets caught up in his own personal guilts and lusts, which appear as a riot of hallucinations, all presented as a stageplay's script. At Bella Cohen's brothel, Bloom confronts his perverse sadomasochist desires (there are critics who have connected Leopold Bloom and Leopold von Sacher-Masoch; I think Joyce merely plays with yet another free signal –noise- in his cybernetic plot).

Although Bloom does indeed steal the show, Stephen pulls a Siegfried number on the chandelier. Haunted by the specter of his mother, his hidden guilt comes to the surface together with a quarrelsome mood. Imagery expressive of disorder and disintegration in the system of nature (crisis of the object) offers an atmosphere of nightmare where inanimate objects come to life. Stephen's "*non serviam*" (I will not serve) echoes from *A Portrait*, (1993:109), when at this moment of supreme crisis in the pattern of Stephen's day, he lets out the Wagnerian cry, Siegfried's shout "Nothung" (*Ulysses* 1986:475 & 1982:517), as he forges the sword of deliverance and thinks, paraphrasing Blake, "Time's livid final flame leaps and, in the following darkness, ruin of all space, shattered glass and toppling masonry." (Ibid.). Stephen lifts his ashplant and smashes the chandelier in an act of cosmic heroic act of individuality, breaking the light of religion, of history and of his own past¹⁸⁹.

Surrealism has been described as 'the crisis of the object' which announces a "crisis of the subject". The disappearance of subject and object brought about the crisis of realism and historicist conventions of objectivity and the emergence of nonlinear models of relationship

¹⁸⁹ A similar thought had crossed Stephen's mind earlier that day: "I hear the ruin of all space, shattered glass and toppling masonry, and time one livid final flame. What's left then?" (*Ulysses* 1982:30).

(Joycean disconcerting parallax), especially temporal relationship (Joycean metempsychosis). The Circe episode in *Ulysses* has been labeled surrealist. In the following pages, we shall argue that Circe is an attempt to represent the language of what Ermarth (1992) has termed “a multilevel subjectivity in process”¹⁹⁰.

5. The Kiss of the Vampire and the Emergence of the Unliving Language. Ghosts, Monsters and *Différence*.

...the Other by the help of his creative mind offered to deleberate the mass from the booty of fight ...our Same...sought to delubberate the mess from his corructive mund, with his muffetee cufes ownconcisouly grafficking with his sinister cyclopes after trigamies and spirals' wobbles...

Finnegans Wake 1965, 144

I would like to describe Joyce's artistic development as extreme vampirism¹⁹¹. I hold certain empathy with him and his art, particularly arising in the course of writing this dissertation project. I think (let me please break the conventions of writing and use the first person to stress my humming humble private point of view) that Joyce's idea of using particular incidents, individual consciousness, etc., to arrive at a universal conclusion (an idea shared by Virginia Woolf in *The Waves* and *The Years*) becomes an impossible quest, in the light of the extensive framework he uses. His encyclopedic intent leads him continuously to search beyond and beyond by packing more and more information. The nine years it took him to write *Ulysses* are nothing in comparison with the seventeen years of *Finnegans Wake*. Revision after revision, the only way to concentrate all the information for this progressive work or “work in progress” (as he used to call it) was to do so by means of what deconstructionists have called “open signifiers” and by building all previous influence into the new body of the vampire artist.

¹⁹⁰ In Paris in 1919, a group of writers and artists had launched a protest against everything. They named it Dada (“hobby horse” in French) and Tristan Tzara claimed that “Dada does not mean anything”. Their activities were an expression of post World War I bitterness. Everything was nonsense: literature, art, morality, civilization. Action was vain, art was vain, life was vain, everything was absurd. In the 1920s, Dadaism became the vanguard of another artistic and literary movement –Surrealism (the term was coined by Guillaume Apollinaire 1880-1918). Dada deranged meaning. It also held out the possibility of violent and disruptive political protest. Surrealism was all this plus more. The surrealists borrowed from Freud and later Carl Jung, the idea that in dreams the mind is freed from the tyranny of reason. The result would most certainly be fresh and authentic symbols. And these symbols were necessary for surrealism in art meant imagery based on fantasy. In André Breton's (1896-1966) *Manifeste du surréalisme*, he suggested that rational thought repressed the powers of creativity and imagination and thus was a hindrance to artistic expression.

¹⁹¹ In “Virtual Text/Virtual Reader: The Structural Signature Within, Behind, Beyond and Above” *James Joyce Quarterly*, 16, 1-2, (1978-9), Joseph Kershner develops the concept of spatial palimpsest in Joyce's narrative, with each new piece of writing supplanting its predecessor. “The previous text becomes a sign as significant, which has the next text as is signifie” (Kershner 1978:31)... “integritas (wholeness/ur-text), claritas (self regulation/ text of next text) and consonantia (transformation sur-text). (Ibid.36).

His knowledge of music and his musical ear, together with his decaying sight, helped Joyce to move away from language as representation towards a language of continuous creation, closer to music and relying heavily on rhythm, memory and the reader.

In the previous sub-sections, we have tried to trace the wide scope of the Joycean project (wide view as in parallax) and we have argued that pastiche and parody (interpretative and creative; see *Cyclops*), not merely intertextuality, are the key elements in it. These techniques produce an oscillation of perspectives which we have described as Joyce's stutter, and their mounting rhythmic effects resemble those of a chaotic attractor for they reach a peak moment of oscillation in episode 14, *The Oxen in the Sun*, after which it seems as if Joyce's language breaks into a new form. We have mentioned that several feminist critics (Kristeva, Cixous, Scott, Van Boheemen...) speak of a language originated in the confrontation with the Freudian Other (which they have identified with Woman), the place of Derridean *différence* which is Circe's brothel. One of the rites associated with the burial of the dead (which is *apparently* a side problem in *Ulysses* although it becomes the center of *Finnegans Wake*) is the custom of purification. When man's creative energies are polluted by certain contacts or experiences they have to be re-established by ritual. Ideas of pollution are often closely associated with beliefs in demons, predatory ghosts (such as Stephen's mother), sorcerers and witches (unluckily for us, women were always considered sources of pollution, particularly when menstruating). The Circe episode can also be read as a ritual for re-establishing the lost purity, involving typical gestures such as changing the clothes, reciting a prayer or incantation, and also involving curses, insults and ordeals with a purgative effect and reversal of roles between men and women, representing a return to chaos and then back to order (Bloom is insulted, judged and then beaten by Bella, the Circe of the brothel, who becomes a man, Bello in Bloom's mind). Bathing is frequently used (Bloom took a bath earlier in the morning, but Stephen refused to swim with his friends in episode 2; he later tells Bloom that he hates water). Abstention is another frequent requirement (Bloom was disgusted with food in *Lestrygonians* and eat frugally in the *Sirens* episode, but he had a good breakfast of pork liver, a prohibited polluted food under Jewish law). Pollution may be transferred to a talisman (charm) which can be conveniently disposed of or "thrown away" (Bloom throws away several things in the course of this day, an add, food to the birds, unintentionally a hint for a winning horse called "throw away" and more importantly his keys; on the contrary he carries a potato, a stone, frequently considered purifying amulets, and a bar of cleansing soap in his pocket). Alcohol is sometimes involved in these ritual practices because it stimulates aggressive impulses (both Bloom and Stephen are drunk). Drunken persons and perversions of social relationships (adultery which is continually in Bloom's mind, bestiality, masochism etc.) are

sometimes recreated in the purifying ritual. Psychoanalysis interprets these pollution fears as projections of repressed instincts, racism and other forms of prejudice. In any case, as we mentioned before, things or people are considered polluting by virtue of their relationship to cultural classification. Polluting aspects are therefore anomalous or positioned in the extremities or margins in relation to basic cultural categories. Birth and death, the two aspects treated in this episode of *Ulysses* are at the margins of an individual's life.

We would now like to return to the place of emergence which is Oxen in the Sun. This episode is a place of birth but it is paradoxically a non-center in Derridean terms. By now, our exposition should have made sufficiently evident that the Joycean text is a place of complexity (as in chaotic systems) and there is not one center, but many. The Oxen in the Sun has been described as a place of revision. In fact, it is in this episode where Joyce's vampirism in *Ulysses* reaches its peak.

For Joyce, this episode was "the most difficult episode in an odyssey, I think, both to interpret and to execute" (Letter to Harriet Shaw Weaver, 25.ii.1920, *SL*, 249). Francisco García Tortosa, Joyce's most recent Spanish translator told me once the same thing.

Joyce explained that "the companions of Ulysses disobey the commands of Pallas. They slay and flay the oxen of the Sungod and all are drowned save the prudent and pious Ulysses" (Joyce reported in Budgen, 1934: 220). The image of Marlon Brandon in *Apocalypse Now* comes to my mind, even more when I remember the film's relation to Conrad's *Heart of Darkness*. But Joyce added that he interpreted "the killing of the sacred oxen as the crime against fecundity by sterilising the act of coition" (*Ibid.*). This explicit reference to sex and coition and their link with pregnancy, inscribes Woman as semiotically rather than symbolically (in terms of Kristeva) fertility goddess. That is, not only physically creative but also artificer of the very language of creation (Kristeva's idea originates in Lacan's theories).

The scene of the episode is the maternity hospital in Holles Street. Bloom has stopped in to visit Mrs. Purefoy, an old acquaintance. After flirting briefly with Nurse Callan (whom critics have identified as Martha, Bloom's pen-pal), he meets Stephen who is there in search of Mulligan (his medical friend).

Joyce described the technique used as "embryonic development", and in fact, the episode is divided into nine parts without divisions. Joyce's description deserves to be quoted in full:

"introduced by a Sallustian-Tacitean prelude (the unfertilized ovum), then by way of the earliest English alliterative and monosyllabic and Anglo-Saxon ("Before born the babe had bliss. Within the womb he won worship". "Bloom dull dreamy heard: in held hat stony staring") then by way of Mandeville ("there came forth a scholar of medicine that men clepen etc") then Malory's *Morte d'Arthur* ("but that franklin Lenehan was prompt ever to pour them so that at the least way mirth should not lack"), then the Elizabethan chronicle style ("about

that present time young Stephen filled all cups"), then a passage solemn, as of Milton, Taylor, Hooker, followed by a choppy Latin-gossipy bit, style of Burton-Browne, then a passage Bunyanesque ("the reason was that in the way he fell in with a certain whore whose name she said is Bird in the Hand") after a diary style bit Pepys-Evelyn ("Bloom sitting snug with a party of wags, among them Dixon jun., Ja. Lynch, Doc.Madden and Stephen D. For a languor he had before he and was now better, he having dreamed tonight a strange fancy and Mistress Purefoy there to be delivered, poor body, two days past her time and the midwives hard put to it, God send her quick issue") and so on through Defoe-Swift and Steele-Addison-Stern and Landon-Pater-Newman until it ends in a frightful jumble of Pidgin English, nigger English, Cockney, Irish, Bowery slang and broken doggerel. This progression is also linked back at each part subtly with some foregoing episode of the day and, besides this, with the natural stages of development in the embryo and the periods of faunal evolution in general. The double-thudding Anglo-Saxon motive recurs from time to time ("Loth to move from Horne's house") to give the sense of the hoofs of the oxen. Bloom is the spermatozoon, the hospital the womb, the nurse the ovum, Stephen the embryo". (Letter to Budgen, 20.iii. 1920, *SL*, 251-2).

After this mounting climax of literature, sucked from its very roots, the echo of Stephen's youthful association returns. The word "kiss", a sound and a wet feeling: "What did that mean, to kiss? You put your face up like that to say goodnight and then his mother put her face down. That was to kiss. His mother put her lips on his cheek; her lips were soft and they wetted his cheek; and they made a tiny little noise: kiss" (*Portrait* 14). How does Joyce achieve what Stephen-Aquinas described as "whatness of the thing"? Does Joyce exorcise his ghosts, the ghost of the past-father-precursors through his extreme vampirism? Does this monstrous abuse (in the wide-parallax sense of the word) of literature allow him to achieve the "whatness of the (no)thing", the unliving emergence of language represented in Circe? The answer lies, Joyce seems to think, in the disconcerting parallactical-metempsychosical no-answer of a woman's Yes! (see Penelope).

6. Complexity. Joyce's passport to eternity.

Meschiameschianah, how that win a gain was in again. Flying the
Perseoroyal.
(*Finnegans Wake* 1965, 166)

"I am heaping all kinds of lies in to the mouth of that sailorman in *Eumeus* which will make you laugh" (Letter to Budgen, 28.ii.1921, *SL*, 279). Joyce transforms the swineherd in Homer's *Odyssey* (Rhap. XIII) into a lying sailor, mirror image of Ulysses himself. Telemachus-Stephen and Ulysses-Bloom are finally reunited and shelter at Skin the Goat over a greasy cup of coffee. Joyce described the narrative technique used in this episode as "old", in comparison with the method he used in Telemachus, which he described as "new". Telemachus's early morning style is in fact alert, concise and vigorous whereas the prose of

this episode is flabby, weary, rambling and aptly suggestive of the vague, sleepy, inert mood of after midnight hours. Bloom takes the opportunity to give sensible moral advice to his young protégé on the subject of drink and whoring, and the dangers thereof and to recommend him to make up with his father and return home. The theme of the Wanderer's Return recurs as Bloom imagines the drunken sailor, who has been away from his wife for seven years, returning home after long voyaging. The sailor, however, embarks on yet another journey of reminiscences of Simon Daedalus's achievements, whom he says he knows, a network of falsehoods. Bloom thinks of taking Stephen home with him and is anxious to help him materially without embarrassing him. He is horrified to discover that he has not eaten in the last twenty-four hours.

Their walk home is rich with smalltalk. Bloom has to climb over the railings of no. 7 Eccles street because he has forgotten his keys (Letter to Mrs William Murray, 2-xi.1921, *SL*, 286). The house is full of signs of "Blazes" Boylan's presence, leaving Bloom feeling dislocated. The techniques of formal logic, scholastic deduction, and scientific analysis are all exploited in a fusion between scientific Bloom and artistic Stephen. The *Ithaca* episode is written in the form of a "mathematical catechism" (Letter to Frank Budgen, 28.ii. 1921, *SL*, 278) "is all geometry, algebra and mathematics" (Letter to Alessandro Francini Bruni, 7. Vi. 1921, *SL*, 280-81). Joyce described it as "the ugly duckling of the book" (Joyce reported in Budgen,1934:234), but he also told Budgen that it was his favorite episode. The symbolic union between Bloom the Father and Stephen the Son and their parallel paths home, acquire cosmic overtones. "All events are resolved into their cosmic, physical, psychical, etc. equivalents, e.g. Bloom jumping down into the area, drawing water from the tap, the micturition in the garden, the cone of incense, lighted candle and statue so that not only will the reader know everything and know it in the baldest coldest way, but Bloom and Stephen thereby become heavenly bodies, wanderers like the stars at which they gaze"(Letter to Frank Budgen, 28.ii. 1921, *SL*, 278).

Complexity in the *Ithaca* episode builds around prospective and retrospective vision. One example is how the mention of the effect of street-lighting on the leaves of trees brings back a detailed record of a previous occasion in Bloom's life on which conversation has touched the same subject (1884, 1885, 1886, 1888, 1892, 1893, 1904). "He reflected that the progressive extension of the field of individual development and experience was regressively accompanied by a restriction of the converse domain of interindividual relations" (*Ulysses* 1986:545). Thus, Bloom's past suddenly takes shape around a new point of reference, and Bloom senses that as one gathers age and experience, the range of personal contacts seems

to become more limited. On this basis, the pattern of life is glimpsed: "From inexistence to existence he came to many and was as one received: existence with existence he was with any as any with any: from existence to nonexistence gone he would be by all as none received" (Ibid.). One comes into existence as an individual, treated as such by the many who surround one; gradually one's individuality is submerged as one becomes a part of the vague many known vaguely by the many; and eventually one's individuality is lost as one's death deprives everyone of any chance of realizing it. The role of Bloom as Everyman is similar here to Bernard's role in Virginia Woolf's *The Waves*. The intention of both writers is clearly to unify the fragmented experiences of life into a kind of universal consciousness such as the one described by Stephen in his aesthetic theory (*Stephen Hero* 60-65):

The image must be set between the mind or senses of the artist himself and the mind or senses of others.... The narrative is no longer purely personal. The personality of the artist passes into the narration itself, flowing round and round the persons and the action like a vital sea... The dramatic form is reached when the vitality which has flowed and eddied round each person fills every person with such vital force that he or she assumes a proper and intangible aesthetic life. The personality of the artist, at first a cry or a cadence or a mood and then a fluid and lambent narrative, finally refines itself out of existence, impersonalises itself, so to speak. The aesthetic image in the dramatic form is life purified in and reprojected from the human imagination (*A Portrait* 1993:187 & 1985:193)

Stephen's aesthetic theory mentions that spatial and temporal considerations must be met before experience of an aesthetic image becomes possible: "An aesthetic image is presented to us either in space or in time. What is audible is presented in time, what is visible is presented in space. But, temporal or spatial, the aesthetic image is first luminously apprehended as selfbounded and selfcontained upon the immeasurable background of space or time which is not it" (*A Portrait*, 1993:180). We have seen how through Stephen, Joyce shows, on the one hand, a desire to escape from the process of history, on the grounds that it is insufficiently real, "History is the nightmare from which I am trying to awake" (*Ulysses* 1986:28 & 1982:37), and on the other hand, the recognition that in some way history may participate in reality, for Stephen "heard in a profound ancient male unfamiliar melody the accumulation of the past" (*Ulysses*, 1986:565). We have also explored this aspect of historical time through the development of Stephen's identity in *A Portrait*.

But episode 17 is also open to a somewhat more complex reading of the question of time, for attacks on causality originate precisely as implications from the structure of time. If cause cannot be distinguished from effect, then all causes are effects and all effects are causes and there is a dissolution of causality, which is the experience conveyed. It is in this episode that many of the apparently incidental details that Joyce has distributed throughout the narrative combine, and we are able to fill many gaps. We find out about Bloom and Stephen's ages,

their educational careers, their temperaments, their readings, their interests, their eating habits, their past remembrances of important episodes in their lives such as the suicide of Bloom's father...The narrator, who sounds like a mixture of Bloom and Stephen's personalities, with more of Bloom's, explains how Stephen is more worried about "the accumulation of the past" "the traditional figure of hypostasis" while Bloom thinks of the "predestination of a future" and "the ecstasy of catastrophe"(Ulysses 1986:565).

The narrator describes Bloom's efforts to include Stephen in his family as "counterproposals advanced, accepted, modified, declined, restated..."which where "rendered problematic for Bloom" by "the irreparability of the past" and "the imprevisibility of the future" (Ibid.1986:571) to which Stephen "affirmed his significance as a conscious rational animal proceeding syllogistically from the known to the unknown and a conscious rational reagent between a micro- and a macrocosm ineluctably constructed upon the incertitude of the void" (Ibid.572).

Occupied in the important business of evacuation in the back garden, Bloom and Stephen look at the starlit sky considering the "parallax or parallactic drift of so called fixed stars, in reality ever moving from immeasurably remote eons to infinitely remote futures in comparison with which the years, threescore and ten, of allotted human life formed a parenthesis of infinitesimal brevity" (Ibid.573). Bloom's conclusion after calculations and meditations on the various features of constellations is "that it was not a heaventree, not a heavengrot, not a heavenbeast, not a heavenman. That is was a Utopia, there being no known method from the known to the unknown: an infinity, renderable equally finite by the suppositions probable opposition of one or more bodies equally of the same and of different magnitudes: a mobility of illusory forms immobilised in space, remobilised in air: a past which possibly had ceased to exist as a present before its future spectators had entered actual present existence"(Ibid.575). But the narrator adds that he (Bloom) was nevertheless "more convinced of the aesthetic value of the spectacle"(Ibid.576). This parallactical space of non-resolution is further emphasized by the narrator's question: "Similarity?" (Ibid.577), to which the same narrator answers that "the trajectories of their, first sequent, then simultaneous, urinations were dissimilar" (Ibid.). When they finally take leave "one of the other, in separation" (Ibid.578), "the lines of their valedictory arms, meeting at any point and forming any angle less than the sum of two right angles" (Ibid.)¹⁹²

¹⁹² The echo from John Donne's poem, *Valediction Forbidding Mourning* is strong in this metaphor of Stephen and Bloom united but yet apart, like the legs of a compass.

Back in the house, Bloom assesses his own situation as cuckold and considers the pros and cons of suicide “change of state”, of departure “change of place”, and of return, for he sees himself as a “binomial...entity and nonentity”, “Everyman” and “Noman”(Ibid.598). He muses on an irrational return, “an unsatisfactory equation between an exodus and return in time through reversible space and an exodus and return in space through irreversible time” (Ibid.599) and finally decides to stay by the law of minimum energy.

The episode is once more an example of pastiche and parodic quotation, and amalgamation of the elite intellectual language with the quotidian which precludes postmodernist writing. But, as Derek Attridge (1991) as noted, “the rich systematizations of *Ulysses* and *Finnegans Wake*, their ordered heterogeneity and multiplicitous coherence, render their meanings forever unsystematizable because of the inevitable outbreaks of coincidence that defy all predictability and programming”. For Attridge, “Joyce’s link with postmodernism is only an accidental effect of his overloaded monumentalization”.

In the previous sections, we have developed the theme of Joyce’s move from paralysis to parallax. We have seen how this move was grounded in Joyce’s very notion of epiphany, which explicitly looked for a casual connection across time and space, while containing as well an ingredient of chance, unconscious slip of tongue, etc. Stephen, by contrast, writes Attridge, “seems to be driven by the traditional (and I include here the Modernist) artist’s need to make connections, to fuse and shape them” of which Stephen’s “Applied Aquinas” is an example. In the *Ithaca* episode, we have seen how the narrator described Stephen’s perceptual habits as “hypostasis” while Bloom’s future orientation was termed “catastrophe” (another name for chaos). Attridge adds that “Joyce values coincidence precisely because of this undecidability between chance and necessity” and concludes that Joyce’s narratives are open to the reader because “Meaning is never grounded or guaranteed; but, as the product of the complexity of our cultural systems, it’s always available, always utilizable” (Ibid.)

Thomas Jackson Rice has also explored the role of complexity in Joyce’s writing. For Rice, the cybernetic plot of messengers (and we would like to add letters and other casual information items known as “noise”) are a reminder of three basic facts of our existence: “1) minute cause can have momentous consequences, 2) events appear to be purely accidental and contingent in the present moment of their occurrence, and 3) these same events, once displaced into the past and reviewed “as in a retrospective arrangement” (*Ulysses*14:1044 cited in Rice), seem to have been fully deterministic.” (Rice,1994:1). Rice adds that “Joyce uncannily anticipates the perspective of the new chaoticists and shares the metaphysical implications of their worldview” (Ibid.2).

Bloom's thoughts on geometry, algebra and cosmology are a consequence of his interest in those fields, and interest documented by the list of the books on his bookcase (offered in the episode) and which are in direct relation with his past membership of Freemasonry. Many of his assertions speak directly of the relationship between cause and effect. But instead of the entrenched mechanical Newtonian belief that for every action there is an equal and opposite reaction, Bloom's speech contains the idea that minute differences in the initial conditions of a dynamic system may lead to vast differences over time, a principle which was nicknamed "butterfly effect" from the meteorologist Edward Lorenz's description of the dynamics of weather systems, in his 1979 paper entitled "Predictability: Does the Flap of a Butterfly's Wings in Brazil Set Off a Tornado in Texas?" (Rice,1994:2). Maxwell's idea that "the match is responsible for the forest fire, but reference to a match does not suffice to understand the fire" (Maxwell quoted in Prigogine and Stengers:206, quoted in Rice,1994:2) also stresses "the sensitive dependence of our fates on apparently small and accidental initial conditions" (Ibid.). In fact, the very nature of narrative in the episode, questions and answers in an apparently objective prosaic style of science, underlies the nonlinear effect achieved throughout *Ulysses*, since for each question several answers are offered, thus providing the desired effect of parallax. Besides, as Rice indicates, one of the most important consequences of the paradigm shift toward complexity research is the turn from prediction to explanation. For prospectively, the cosmos is unpredictable, accidental; yet in explanation, in description by a kind of retrospective arrangement, we can see that this cosmos is determined¹⁹³. A "chaosmos" in the cosmos" (*Finnegans Wake*,1975:118.21, cited in Rice 3).

Rice draws an interesting precise connection with the act of reading itself, for "the individual reader's response alters the behavior of the system, the book, with each iteration or reading (Ibid.4). For him, *Ulysses* "nicely illustrates the distinction between immanent and emergent design in a nonlinear system". Joyce's organizational schemas (the *Odyssey*, the somatic schema of the body, the arts represented, colors, etc., all described in the Gilbert-Linati schemas) and the structural intertextual network (Shakespeare, Blake, Aristotle, Aquinas, *Thoughts from Spinoza*, *The Story of the Heavens*, *Philosophy of the Talmud*, *A Handbook of Astronomy*, *The Hidden Life of Christ*, *In the Track of the Sun*, *Physical Strength and How to Obtain it*, all books in Bloom's bookshelf) represent the immanent design of the novel. The emergent structure, however, contains those random features of the novel. Rice points out that Stephen dimly intuits that he inhabits the ordered system of a novel ("Who

¹⁹³ For an account of "fork asymmetries in the notion of explanation, see Howrich (1989) and Section 4.

watches me here? Who ever anywhere will read these written words" (*Ulysses* 3: 414-415 quoted in Rice,1994:5). For Stephen, "Every life is many days, day after day. We walk through ourselves, meeting robbers, ghosts, giants, old men, young men, wives, widows, brothers-in-love. But always meeting ourselves" (*Ulysses*,1986:175). Thus past, present, and future meet at moments of intense imaginative vision.

Woolf's characters in *The Waves* experienced a similar "moment of being" in which their very nature as fictions is revealed to them by the woman writing in the garden. In fact, the most important unsolved riddle in *Ulysses* (which features the mystery of Bloom's fall, the riddle of Rudy's birth, Mulligan's and Stephen's unseen fight at the end of episode 14, Bannon's affair with Milly, etc.) is the identity of the man in the Macintosh, who appears as the 13th mourner at Dignam's funeral and then again and again throughout the day. M'Intosh's identity is the "selfinvolved enigma" that "Bloom, risen, going, gathering multicoloured multiform multitudinous garments, voluntarily apprehending, not comprehend" (*Ulysses* 1986:600), explains the narrator in episode 17. Nabokov bet it was Joyce himself. Like in *The Waves*, characters are unable to grasp their fictive nature. Perhaps this is the reason why Bloom cannot "voluntarily apprehend" M'Intosh's identity.

In any case, Bloom, like the contemporary chaotician, rejects the reduction of complex phenomena to the half-truth of simplicity. Joyce's voices throughout *Ulysses* achieve a desired effect of parallax, and the incidental details sown across and along the novel feed back upon themselves, assimilating the reader into its complexity, "the reader who feeds on and feeds back into the work and its world" (Rice,1994:6).

7. Penelope's Net or the Female Body as OpenText.

A cada alma le pertenece un mundo distinto; para cada alma es toda otra alma un trasmundo (...) Para mí -¿Cómo podría haber un fuera de mí? ¡No existe ningún fuera! Mas esto lo olvidamos tan pronto como vibran los sonidos; (...) Una hermosa necedad es hablar: al hablar el hombre baila sobre todas las cosas (...) Todo va, todo vuelve; eternamente rueda la rueda del ser. Todo muere, todo vuelve a florecer, eternamente corre el año del ser. (...) El centro esta en todas partes. Curvo es el sendero de la eternida (...) Todas las cosas retornan eternamente, y nosotros mismos con ellas, y que nosotros hemos existido ya infinitas veces, y todas las cosas con nosotros (...) el nudo de las causas, en el cual estoy entrelazado retorna (...) yo mismo formo parte de las causas del eterno retorno.
Nietzsche , *Zarathustra*. p. 300-3

We have seen how Joyce employs several distinct types of consciousness -sense perception (visual, tactile, etc), memory and imagination to achieve his desired epiphanic effect of parallax. The different types of consciousness are not stable but give way one to another. In some episodes, consciousness can be divided into waking experience and

dreaming. The former typified by stability and rest, the objects of consciousness discerned within definable limits. Dream consciousness, on the other hand, may be characterized by the opposite: motion and different identities. The most clear example of this is the Circe episode, where the priority of cause to effect no longer holds and events appear to occur at random. In the nightmarish world of Circe as in Penelope's final monologue, Joyce's language should be located, like Woolf's language, both inside and outside the world of dreams.

While the conscious mind follows the rules of reason, logic and the external world, the unconscious employs a figurative language with no distinctions between past, present and future. Caparrós has described it as symmetric logic (Caparrós, 1994; see Section 2). This mode of thinking is close to hallucination because antithetical elements may become equivalent; temporal relations no longer hold; there are no connections cause/effect, no logical thought. There is no integration between the signification of thing (signified) and the symbol representing it (signifier), the unconscious mind may also condense simple figures and produce mixed ones (Freud, vol. 23:141), so difference is the rule.

Penelope remains one of the most controversial episodes in *Ulysses*. It has been harshly criticized by feminist critics for many of them believe that Joyce represents Penelope/Molly as a fertility goddess, the passive body of Woman always tied to her bed, unsatisfied, waiting for her male suitors. More recently, critics who have approached feminism with a semiotic formation (mainly the so called "French Critics", Kristeva, Cixous, etc) have read the myth of creation-death goddesses in a more positive light. The myth of Harpai, goddess of the Storm in the Greek mythology, Shiva in the Hindu one, Isis in Egyptian culture, Coatliqué, the benefactor mother but also the deadly serpent, all refer to a dual aspect of death and regeneration, a primitive cyclic view of life in which whenever something dies, something new is created. These goddesses are also related to weaving (like Penelope), symbolizing the threads of the pattern of life. Clotho, Lachesis and Atropos, the spinning goddesses, or the Spider Woman are symbols of the life/death cycle but they also stand for the archetype of female creativity. The female Other is, in Kristeva's terms, "a semiotic chora", source of a new language, the language of *différence* and of the Other.

To enter the mind of Molly Bloom after so much time spent in the minds of Stephen and Leopold is to plunge into a flowing river. Joyce wrote that "the last word (human, all too human) is left to Penelope. This is the indispensable countersign to Bloom's passport to eternity. I mean the last episode Penelope." (Letter to Frank Budgen, 28.ii.1921, *SL*, 278). There is no doubt that in order to have an all around profile of Bloom, and achieve the desired effect of parallax, Molly had to have the last word. Joyce added that "Penelope is the clue of

the book" (Letter to Frank Budgen, 16.viii.1921, *SL*, 285), for the episode hints at hidden aspects of Bloom's life, like the fact that he may have been himself unfaithful to Molly. As if taking a look at the back of the Greek statues, we begin to see the dark corners of Poldy, and Molly holds the key (Bloom and Stephen forget it).

There are eight sentences in Molly's monologue, explained Joyce (*Ibid.*). The first sentence contains 2500 words. The whole monologue begins and ends with what Joyce called "the female word *yes*" and "It turns the huge earth ball slowly surely and evenly round and round spinning, its four cardinal points being the female breast, arse, womb and cunt expressed by the words *because, bottom* (in all senses bottom button, bottom of the class, bottom of the sea, bottom of his heart), *woman, yes*. Though probably more obscene than any preceding episode, it seems to me to be perfectly sane full amoral fertilisable untrustworthy engaging shrewd limited prudent indifferent *Weib. Ich bin der Fleisch der stets bejaht.*"¹⁹⁴ (*Ibid.*) After this description, it is not surprising that the episode has caused more than one feminist to declare herself Joyce's enemy for life. As we have mentioned, *Ulysses* is an anti-epic of the hero and an epic of the body. This quotation clearly denies the value of the spirit (exemplified through the character of Romantic Stephen) and affirms the existential role of the body, a role which Joyce does not inscribe in the male self but in a place of difference, the Other, the woman's body.

Joyce sent a copy of the episode to his financial supporter Harriet Shaw Weaver, who described it as "prehuman". Joyce mentioned that this description coincided with his intention "if the epithet "posthuman" were added. I have rejected the usual interpretation of her as a human apparition –that aspect being better represented by Calypso, Nausikaa and Circe...In conception and technique I tried to depict the earth which is prehuman and presumably posthuman." (Letter to Harriet Shaw Weaver, 8.ii.1922, *SL*, 289). In other words, Joyce's text tries to become both *arche* and *telos*.

In the Freudian scenario, as in the mythical one, male and female have been defined as a fullness and a deficiency, a presence and an absence (man as penis proud and woman as penis envious). There is, however, as Scholes (1982) points out, a part that does not fit into this neat binary scheme, "the clitoris", which becomes a great burden for Freud in his essay on fetishism. Scholes (1982, 129-30) offers the etymology of the word from the Greek *kleitoris* (to shut according to *The Oxford English Dictionary*, to shut up, according to *Webster*, both with

¹⁹⁴ I am the flesh that always affirms. The expression in German paraphrases Goethe's *Faust*, *Ich bin der Geist der stets beneint* (I am the spirit who always denies). The reference is from Joyce in a Letter to Frank Budgen, 16 August, 1921. *Letters* 1:170.

the added note "perhaps". The word is defined as jewel or gem in *The Greek-English Lexicon* of Liddell and Scott and its related meanings are close to "key", Joyce indicated that Penelope was the clue/key of the book; in Freud's representation, the male organ was the key, while the woman was always the key-hole). From this exploration of the meaning of the word, Scholes concludes that we are dealing with a "widespread process of censorship –not a political conspiracy but a semiotic coding which operates to purge both texts and language of things that are unwelcome to men" (Ibid. 130), an operation which he describes as unconscious and related to the "deeply felt male fear of feminine sexuality" (Ibid. 131). Scholes goes on to enumerate examples in which this suspicion, that the female is sexier than the male, is shown, a suspicion which, as we have seen in the Nausikaa episode and in the image he holds of his wife, also haunts Bloom.

We have explained, following Kristeva, how the Circe episode is the place where Joyce makes peace with woman, granting her identity as Other and different, not defined in terms of lack of, or absence. This encounter furnishes Joyce with a new language, the semiotic language of a subject in process.

To be a subject is to be contingent. Women's language has always been that of a no-subject (always defined as a no-man), or of a subject in process (women where child-like, intuitive and non-rational). Molly's fluid monologue is a place in which time is dissolved and becomes the continuous present of nature's creation. This unlimited present temporality constitutes a characteristic of all that has existential life, for the past exists in the present while being past and anything with a past implies a future for otherwise it could not move from the past into the present. "If there is a future in every past that is present" (*Finnegans Wake* 496 35-36). The line ironically mocks Stephen's own remark in *A Portrait* (1993:216) already quoted. He expresses similar thoughts in *Ulysses*, "that which I was is that which I am and that which in possibility I may come to be. So in the future, the sister of the past, I may see myself as I sit here now but my reflection from that which then I shall be" (*Ulysses* 1986: &1982:194).

Joyce is able to escape the nightmare of history and break causality (as he breaks syntactic conventions in the quotation above), for he does not privilege the place of origination (author and author's period). His riddles and language games, his pastiche and parodic intertextual network, and the fluid language he achieves at the end of *Ulysses* show how he is worried about the possibility of texts speaking across historical distance and of the literary work going beyond its mimetic content. Besides, Joyce's liberal and skeptical irony, his emphasis on multiple point of view (not one-eyed orientation) and parallax, renders the impossibility of reaching any common truth or consensus, of making a commitment. His works

are works in process. As Armstrong has indicated (1990, 1997), *Ulysses* addresses these problems by engaging its historical moment in ways that speak across it –staging the dilemmas opened up by the contingency and contestability of truth that the liberalism of Joyce’s day was unable to accommodate. Joyce responds to these dilemmas in a contradictory manner for on the one hand he tries to overcome them through the assertion of his own will-to-power, his extreme systematizing and vampirism which make his works places of complexity, and on the other by disclosing the limitations of any authority (parallax), including his own (*Finnegans Wake* can be read as an example of Joyce’s vampirism directed on himself).

In a world where all meanings and values are contingent, the only way to achieve transcendence is to gain power over an endless series of others for whose enterprises one becomes both *arche* and *telos*, origin and end, or a cyclic fin-again. However, Joyce’s effort to escape contingency (metempsychosis) requires a future of readers to engage in an interactive play with the implications of an infinitely heterogeneous world. In this way, *Ulysses* and *Finnegans Wake* become invitations, open-works, in Eco’s sense.

Molly’s language, woman’s language, allows Joyce to transcend time, wake and plunge into the fin-again of the *yes* of no resolution.

The Perception of Time in Joyce’s *Finnegans Wake*.

The time had come for him literally to rival the primal creator by making something whose majesty and terror all men would perceive but would spend their lives trying to interpret. *Finnegans Wake* is as close to a work of nature as an artist ever got – massive, baffling, serving nothing but itself, suggesting a meaning but never quite yielding anything but a fraction of it, and yet (like a tree) desperately simple. Poems are made by fools like Blake, but only Joyce can make a *Wake*.
Anthony Burgess, Introduction to the 1965 edition of *Finnegans Wake*.

Now, patience; and remember patience is the great thing, and above all things else we must avoid anything like being or becoming out of patience.
Finnegans Wake 1975:108.8-10.

1. Deconstruction, Joycean Genetics and the need for Parallax.
2. Joyce’s Boundary Condition. Émigrés or Learning to Live Without a Center.
3. *Finnegans Wake* and New Physics.
4. The Loops of History. Viconian cycles or Joyce’s Unyielding Resistance to Conform.
5. Chaos, Complexity and Joyce’s Narratives.
6. Postmodern Joyce or Joycean Postmodernism?
7. Oscillating Perspectives and the Need for Rhythmic Time.
8. Gravity Vector and Psychophenomenology of Heights and Depths in Joyce’s narrative.

Finnegans Wake, Joyce's "work in progress", the most controversial book of the 20th-century, was published in 1939. Begun in 1923, it took Joyce almost seventeen years to write, his most radical and ambitious work of prose.

The book is the story of a family, told during the course of one night in which the father dreams. If *Ulysses* takes place during the course of a single day, *Finnegans Wake* is its corresponding night. Divided in four parts, the first consisting of eight episodes, the second and third of four episodes and the fourth of a single episode (the usual way to refer to the different sections is to indicate the part and the episode).

The "surface level" of *Finnegans Wake* is the story of Mr. Porter, owner of a tavern in Chapelizod (Chapel of Iseult) to the south of Phoenix Park in Dublin. He is middle-aged, of Scandinavian stock and Protestant upbringing. His wife, Anna Livia, has some Russian blood in her, so, like Bloom and Molly, they are emigrants. They have a pretty daughter, named Isobel or Izzy, and two sons, Kevin and Jerry. Mr. Porter is dreaming at night, and all through the book we hear the tap tap tapping of a branch at his window. It has been a hard Saturday evening in the public bar and Mr. Porter dreams a lot that night. The reader is permitted to share his dream which encompasses the whole of human history, a kind of collective unconsciousness in which all religions, all mythologies and all languages are represented. Time is collapsed into the Viconian cycle model and finally annihilated, and all identities are mutable, melting into each other, a world of allusions, illusions and elusions.

In the second level of his dream, Mr. Porter metamorphoses into Humphrey Chimpden Earwicker, or HCE for short, a mixture of guilty man (hum(an)), beast (chimp) and crawling thing (earwig). His wife becomes Anna Livia Plurabelle, or ALP. Apparently HCE ("Here Comes Everybody" or "Haveth Childers Everywhere", "Human Conger Eel" among many other denominations) feels guilty of two sins. The first one is that he was observed peeping (or exhibiting himself, it is never exactly clear) at two temptresses in Phoenix Park, where he was unfortunately observed by two soldiers. Gossip converts this action into an ancient ballad and soon is all over Dublin, with HCE accused of every sin in the calendar and brought to trial (as Slotte 1995 points out, the sin is constituted by the repetition and multiplication of sins). HCE wants to be accepted by the Irish people as a leader or a political representative, and the incident in Phoenix Park has precipitated his downfall. Locked up in prison, he ends up buried in a coffin. Among the rumors is one about a letter written by his wife ALP (who signed the letter "A laughable Party") in which his defense is set out at length, but this letter is not disclosed until the end of the book. Meanwhile HCE becomes many different personages, famous for their Fall. His son Shem (Jerry) is brought to the trial as a witness, but he is also

discredited. ALP's letter is scratched up by a hen called Belinda and becomes the object of mock-scholarship, Shaun's (Kevin) in particular, who attempts to solve the letter's riddle, a quiz of twelve questions. In his attempt, Shaun becomes several popes and bishops, and we are also presented with a full-length portrait of Shem. The theme of food emerges here, for Shem eats all the wrong food. He will not take the Irish salmon of Finn MacCool and prefers foreign muck out of a tin. The associations generated from the theme of food range from communion to fertility rites in which the flesh of the dead king (Osiris), Finnegan himself, is devoured to allow a new generation to be born (the second section of the books begins here).

The other sin of which HCE feels guilty, is a slight feeling of incestuous desire for his daughter, Isobel, who reminds him of her mother as a youth, and consequently of his own faraway youth. HCE is getting older and mortality, and the human fall, are very much in his mind. His "insectuous longing" and the stain of "original sin" manifest as a stuttering, its first sign being the unconscious transformation of incest into "insect".

Mr. Porter/HCE's daughter, Izzy/Isobel or Iseult, represents temptation and youth. His two sons – Jerry/Shem and Kevin/Shawn are opposites but not quite. Shem has an artistic temperament, Shawn a political one. Shem and Shawn get the most attention in the book. Like Cain and Abel, complementary halves of a single narcissistic personality, possessing all that their father will have lost, they quarrel all the time, representing a sort of tragi-comic dialectic which owes a good deal to the Italian philosopher Giordano Bruno (1548-1600), the heretic from Nola who taught that opposite principles are eventually reconciled, in heaven if not on earth. The name of "Browne and Nolan", one of Dublin's celebrated bookshops mentioned in *Ulysses* serves as pun to allude to Bruno's theory, a pun which later becomes "Bruin and Noselong", "Father San Browne", "padre Don Bruno", etc. Shem (the Irish form for James), the artist stands for Joyce himself, his job as "Penman" is to uncover the Word, to reveal the naked truth about humanity. He is also Mutt, Glugg, Nick or Lucifer. Shawn (who owes a little to Joyce's brother Stanislaus), on the other hand, is the Postman, his job is to deliver the job, a demagogue and a missionary but he (and there is also a lot of Joyce in Shawn) by nature changes it, censors it and manipulates it (it also refers to St. Paul, according to the accounts of Freemasonry, a kind of sham Christ). Shawn is the politician and warrior, often despoiler; Jute, Yawn, Jaun, Chuff and Archangel Michael who fights Lucifer/Shem; he is also Yang to his brother Yin. He speaks in parables, such as the story of "The Onda and the Gracehoper", in which he is the industrious insect and Shem the irresponsible artist. Neither of the two are loveable; both are parodied and presented as pitiable for they are in dissonance and they are half the man that their father was.

Mr. Porter/HCE re-lives the whole of history in a night's sleep, but the pattern this (hi)story follows is not the parade of historical facts but a model derived from Giovanni Battista Vico (1668-1744). Naturally the language of this dream is appropriate to its dream nature and to the topic dreamt, basically a malleable flow of English where all other languages merge. Joyce's "Jabberwocky" coinages, Humpty Dumpty's *portmanteau words* and complex puns are fertile with multiple layers of meaning, like Fin Again, Wake, and corpse becoming crospe; a resurrection language in process, deliberately elusive to understand. The book begins in the middle of a sentence which turns out to be the first half of the final sentence of the book.

In the third iteration of the fractal, Joyce hints at mythological and historical associations derived from the cast of characters. It is here where Joyce uses the frame of Vico's cyclic vision of history which sees history as four main cycles: the mythic-theological, the heroic-aristocratic, the human-democratic, and the chaotic *ricorso* or return. The turn of the cycle was heralded by the thunderous voice of God, which accompanied a Fall- a Fall which precipitates the next Rise, and so the cycle turns again. The structure of *Finnegans Wake* follows a turn of this cycle, hence its four sections, each one representing an aspect of Vico's cycle.

Joyce's emblem of the past mythic cycle is Finnegans, the protagonist of a New York Irish ballad which tells of the death of Tim Finnegans, a builder who, fond of the bottle, falls drunk from his ladder and gets killed. His family and friends are mourning and drinking round his laid-out corpse, but a fight breaks out:

Mickey Maloney raised his head,
When a gallon of whiskey flew at him;
It missed, and falling on the bed
The liquor scattered over Tim.
"Och, he revives! See how he raises!"
And Timothy, jumping up from bed,
Sez, "Whirl your liquor around like blazes-
Souls to the devil! D'ye think I'm dead?" (quoted in Burgess, *Introd.* Faber 1965)¹⁹⁵

The ballad, like Eliot's *Wasteland*, can be read as a resurrection myth in fertility religions. The fact that Tim Finnegans is a builder forces yet another association with the play *The Masterbuilder* by Ibsen, Joyce's youthful literary idol. In the play, Halvard Solness climbs a tower he has built at the request of a young woman he loves and, struck by the God he defies and rivals, falls from it to his death. HCD's fall converts him also in a *Bigmester* or Masterbuilder, for his body creates the city of Dublin, his feet Chapelizod, in the South-east, the place where Mr. Porter's public house is and where he dreams. The Masonic overtones are clear. HCE's wife Anna Livia Plurabelle ALP, who contains all women, Eve, Isis and Mary,

healing and forgiving, is Dublin's river, the Liffey. Triangular in form, she is wife, widow and daughter. Her daughter Isobel is contained in her, for she flows and is capable of adopting many forms. At first a young tempting spring, flowing into river status and finally washing the filth of the cities of men into the ocean, where via evaporation she returns again.

Finnegan's mythic counterpart is Finn MacCool, the giant from Irish history, the representative of this age of titans cast down into Hades by the gods of Olympus. In the Heroic age, HCE/Finnegan becomes the patriarch, Adam, Noah, Moses, Christ, great fathers of their communities, who must one day fall to allow his sons their moment in time. In the Human period HCE becomes the Flying Dutchman, Persee O'Reilly (the French "*perce-oreille*" is the equivalent of the English "earwig"), Parnell (one could even see Bloom in him), the exile in quest of democratic "neutrality" or parallax. We observe a certain debasement as the leaders become demagogues and the time for the *ricorso* returns. The divine speaks in a clap of thunder after which men come to their senses and resume worship of the gods.

In the course of Mr. Porter/HCE's dream one of the twins wakes and, after quieting the child Mr. Porter and his wife attempt intercourse. It is in this section where Joyce the author falls into a trance himself and dreams a cunning dream which encloses that of his hero.

In a dream, time becomes undifferentiated and therefore unimportant, so the various zones of reality mix on a kind of supra-temporal level. The only significant date in HCE's version of history is 1132 A.D. and its significance is entirely symbolic: 11 stands for return or reinstatement or recovery or resumption for having counted up to ten on our fingers we have to start all over again for 11; 32 feet per second is the rate of acceleration of all falling bodies, and the number itself will remind us of the fall of Adam, Humpty Dumpty, Jonathan Swift, Napoleon, Parnell, and all the cast of historical personages incarnated by HCE.

The importance of number and the Cabala is related to other associations such as the four lunar months and four old men who appear in the capacity of judges and annal-chroniclers (Matthew Gregory, Mark Lyons, Luke Tarpey, and Johnny MacDougal), the four gospels as well as the four provinces of Ireland, the four points of the compass (Masonic overtones), the four elements, the four classical ages, etc. Their names are shorten to Ma, Ma, Lu, jo and crushed together to make Mamalujo. They end up, in the fading of the dream, as four bedposts. These four old men question Shaun/Jaun/Yawn about his father (in the third section of the book), the essence from which he derives. When HCE's voice returns defending himself, the dream of Mr. Porter/HCE fades away and the author's own voice tell of Shaun's

¹⁹⁵ Burgess' introduction to the 1965 shorter edition of *Finnegans Wake* has been my main source for this section. I have also used the Faber & Faber 1975 edition.

infertile rule while Mr. and Mrs. Porter are involved in the sterile rituals of marital sex. It is time for a *ricorso*.

There are also twelve men (Sullivans or DoYLES) who frequent Mr. Porter's tavern. They are the twelve months of the year, the twelve apostles, twelve jurymen who condemn HCE, etc.

The month of February, in which the author was born, has sometimes 28 days and sometimes 29. There are 28 girls from the academy of St. Bride's (or St. Bridget's) who are sometimes joined by Isobel. These maidens sometimes form themselves into the seven colors of the rainbow (28/4, four seasons). Seven is a mystic number and signifies God's covenant after the Flood, so it is related to the *ricorso* like 11. ALP has 111 children, that is 100 plus the *ricorso* and the thunder announcing man's fall and God's wrath has also 100 letters. Number 1 has the capacity to change into 2, so the twins Shem and Shaun are one and opposites, and Isobel has a split personality –a nice girl or Iseult the temptress (associations with the legend of Tristram and Iseult and Wagner's opera; her appellation "mild und leise" –soft and gentle, becomes "Mildew Lisa").

In the final section, Sunday morning, Mr. Porter falls asleep again and dreams of his son Kevin/Shaun, his successor, agent of theocracy, bringer of the world of God in the form of St. Kevin and St. Patrick. But, soon his voice is silenced by that of his mother. ALP's letter is finally disclosed and she dreams her life flowing into the sea in the hope of regeneration and baptismal re-birth, a death-by-water, similar to Eliot's section in *The Wasteland*. The last sentence of the book follows the flow of the river and is only completed in the beginning of the book again.

1. Deconstruction, Joycean Genetics and the Need for Parallax.

How few or how many of the most venerated public impostures, how very many piously forged palimpsests slipped in the first place by this morbid process from his pelagiarist pen?

Joyce, *Finnegans Wake*, 1975:182:1-3, quoted in Slotte 1994

I thought ye knew all and more, ye auctor, to explique to ones the significat of their exsystems with your nieu nivylon lead.

Finnegans Wake, 1965:80.16-18

Since 1950, fifty early notebooks of *Finnegans Wake* have been available to scholars at the Lockwood Library of the University of Buffalo and the British Museum Library in London. The fact that they remain untranscribed and published only in expensive facsimile, is considered a "scandal" by Jörn Barger and other critics for, in the meantime, Joycean studies

have become a growing industry celebrating the emergent readings and *jouissance* generated by the obscurity and ironic intertextuality of the book.

Among the first scholars who took an interest in the notebooks was David Hayman (1963), but as Geert Lernout (1995a) has mentioned, the impetus for manuscript and notebook study came mainly from outside America and from outside the academy. Hayman's book is an ambitious study of the genesis of *Finnegans Wake*. More recently, Danis Rose, exponent of the Dublin school, has contributed with several books (1982, 1995) to the study of the early drafts. These studies have shaken previous views on the genesis of *Finnegans Wake* (mainly the special position of *Scribbledehobble*, a manuscript that was seen as a channel between *Ulysses* and the new book). Vicent Deane (1994), Geert Lernout (1995a) (1995b) (1996) and Laurent Milesi (1990) have done very interesting work tracing the heterogeneous sources of the notebooks.

As Lernout (1995a) notes, the main reason for the incompatibility of poststructuralist notions of the text and of notebook work is that looking for sources means that we limit the infinity of its possible meanings. But Lernout's premise for a "radical philology" is undermined in his very essay for he adds that "describing the chaos of ideas out of which *Finnegans Wake* developed" may be a process "more haphazard and aleatory than we will be ready to acknowledge". This last quotation appears to confirm San Slote's claim (1994) that "the geneticist is always suspended between prolepsis and analepsis". Slote's final conclusion in his 1996 essay is that "one should read *Finnegans Wake* along both axes" for, as he says, "genetic criticism affords a requisite stabilisation of the *Wake's* maddening language games". Slote's proposal seems somehow much closer to Joyce's apparent intended project, in the light of his previous work. Our main reading of *Dubliners*, *A Portrait*, and *Ulysses* has been based precisely on the assumption of Joyce's skepticism and of his plural, dialogical, multiple point of view, which we have described as "parallax".

The interesting work carried out by Atherton (1959), Landuyt and Lernout (1995b) has shown that among the sources for the *Wake* are the Bible, the Book of Kells, the Egyptian Book of the Dead, Vico, Nicholas of Cusa, Giordano Bruno, Freud, Jung, Seebohm Rowntree's *Poverty: A Study of Town Life and Bell's Standard Elocutionist*, Bernard Bosanquet's Hegelian *A History of Aesthetic* (1892) (Aubert, 1992:107 cited in Landuyt and Lernout 1995b), Leon Metchnikoff's *La civilisation et les fleuves historiques* (1889), Elisée Reclus's *Nouvelle géographie universelle*, Quinet's *Introduction à la philosophie de l'histoire de l'humanité* (Quinet being an early reader of Vico), and various newspaper clippings (see Lernout 1995a). Landuyt (1997) study of Eugène Gallois's *La Poste et les Moyens de*

Communication des peuples à travers des siècles. Messageries, Chemins de fer, Télégraphes, Téléphones (1894) has also disclosed interesting information concerning the sections on Shaun the Postman.

But, as Slotte (1994) has mentioned, even if the notebooks “reveal the vastness of the terrain Joyce appropriated from”, making him, as he claimed, a mere “cut and paste man”, “the *Wake* is in a sense plagiarizing from its own textual archival wake”. Slotte concludes that then the only questions to ask are: “how a text comes to be articulated amidst the excess of its textuality” and “does this articulation affect the possibility of *textual achievement*”. He also notes that the notebook entries “appear as discrete or quantal entities in that they appear to be generating a work, of which the achieved book is but one possibility”.

These are among the reasons why more and more scholars are embracing the hypertextual metaphor to describe *Finnegans Wake*, a reading which was first endorsed by Donald Theall (1950) who provided an implicit critique of postmodernism by arguing that Joyce anticipated many of the insights of Semiotics, poststructuralism and postmodernism, and Marshall McLuhan (1954) whom Slotte (1996) has described as “cyberpunk *avant la lettre*”. Forward, a reading “yields narrative, while backwards it is reconstruction of events” (McLuhan, 1954:55 quoted in Slotte 1994), that is simultaneously “upstream and downstream” (Ferrer, 1994:93 cited in Slotte). “A philological excavation can trace out the evolution of an obfuscation or reference: how a reference came to be incorporated into the text’s archive in a tangential manner, how the link’s data was corrupted in the text’s evolution”, explains Slotte (1996), reducing *Finnegans Wake* “to the level of *information*”. As Slotte remarks, the “language game of encyclopaedization” is just one of the many languages and language games” (Ibid.) and even though the text’s articulation is “hunted by its pre-texts, it stands as an excess of textuality over any single text” (Slotte 1994).

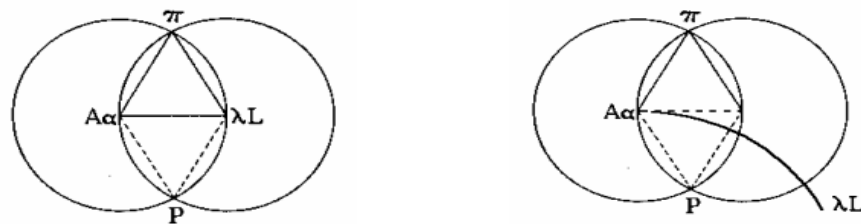
Slotte’s article “Wilde Thing” (1995) is an attempt to articulate both the genetic and the deconstructive reading of the *Wake*. His archaeology of Wildean influences leads him to conclude that “each figural manifestation or onesine of HCE is incompletely incarcerated into textual “prisonce” not once but over and over again. The authentic story always deferred, always forthcoming and can only be promised by another version of the scapegoat figure.” For, as we mentioned before, “the sin is constituted by the repetition and multiplication of sins” (Ibid.) Our previous study of the Circe episode in *Ulysses*, yields interesting correspondences between our research on Wilde’s subversive position as subject/object, prostitution and Joyce’s new aesthetics of the work of art, all of which register what Slotte denominates “an isomorphism of sin and sign” “identity as victim and as a criminal”, a case “of mixed sex cases

among goats" (*Finnegans Wake*, 1975:48.2, quoted in Slotte), echoing "the sheep and the goats mingle" which enables us to establish a correspondence among the New Woman, the male homosexual and the plagiarist (perhaps guilty) artist.

2. Joyce's Boundary Condition. Émigrés or Learning to Live without a Center.

For Jaun, by the way, was by the way of becoming (I think, I hope he was) the most purely human being that ever was called man...(*Finnegans Wake* 1965,198)

(Graphics from *Finnegans Wake*: Faber 1965, 137)



In previous sections we have seen how Joyce's life was dominated by an idea of Exile and the Kingdom, of his own flight and the matter of Ireland (Costello, 1992:2). After Joyce and Nora left Ireland in the autumn of 1904, they stopped in Zurich for a couple of weeks, before moving on to Austria. In Trieste, Joyce struggled to survive as a language teacher at the Berlitz School. A period in Rome as a bank clerk had not been a success. In June 1915, with *Dubliners* published, *A Portrait of the Artist as a Young Man* serialized in a London magazine, and *Ulysses* partly written, Joyce and his family arrived back in Zurich. For Joyce, this was about the fortieth change of address, but as Costello has pointed out "where he lived was less important to him now than that sense of place carried in his memory from his Dublin years" (Costello, 1992:5). After only five years in Zurich, in June 1920 a meeting with Ezra Pound persuaded Joyce that he would be better off moving nearer to the cultural center of European life. That very month the family moved to Paris, where Joyce would complete *Ulysses* and commence *Finnegans Wake*. In 1922, after a summer stay in London, Joyce planned to spend the winter in Nice, but instead he returned to Paris. Ever restless, his mind had already moved on from *Ulysses* and on 10th March 1923, he wrote the first preliminary sketches for the new work, the title of which he kept secret even from his closest associates, though not from Nora (Ibid.13). The summer of 1923 was spent in London and Bognor, an unfashionable seaside resort in the south of England.

In twenty-one years Joyce and his family stayed in nearly one hundred hotels across Europe, many of them in fashionable seaside resorts. Yet the life of the Joyces at this time

was in no way bohemian. Their various apartments (of which there would be some fourteen in Paris) were all in expensive *quartiers* of the city, decorated with their family portraits, pictures of Dublin and Cork, and a rug with a pattern of the river Liffey (Ibid.14). Paradoxically, the more Joyce asserted his freedom, the more dependent of his culture he became.

The settled couple of the 1920s became the increasingly melancholic pair of the 1930s. The divorce of their son Giorgio and the deterioration of their daughter Lucia's mental health were now their chief preoccupations. "Work in Progress" was being published in issues of Eugene Jolas's journal *Transition*. As the temper of the times became more political with the rise of Fascism and the outbreak of the Spanish Civil War, Joyce's now wholly non-political outlook left him marginalized, both as a man and as an artist. On 2nd February 1939 his "Work in Progress" was completed with a first copy of *Finnegans Wake*, though the commercial edition was not published until May.

In the autumn, war came again to Europe and the Joyces left Paris and once again a flight into exile begun. After lengthy negotiations with the Swiss authorities who were wary of Joyce's alleged Jewish connections, the family settled back in Zurich, but they left Lucia behind in a mental home for her papers where not in order. Joyce died suddenly on 13th January 1941 from peritonitis brought on by a perforated ulcer (Ibid.18).

James Joyce meant *Finnegans Wake* to become a universal book. His universe was primarily Dublin, but Joyce believed that the universal can be found in the particular. "I always write about Dublin," he said to Arthur Power, "because if I can get to the heart of Dublin I can get to the heart of all the cities of the world" (Ellmann,1959:505). He achieved that goal in *Ulysses* by making Bloom a universal wanderer, the Everyman trying to find his way in the labyrinth of the world. In his last book, Joyce went farther still, literally getting to the heart of all the cities of the world by making his hero the universal master builder.

Crossing the boundaries of time and space, HCE is a "myther rector and maximost bridgesmaker," (*Finnegans Wake*,1975:126.10) piling "building supra building pon the banks for the livers by the Soangso," (Ibid.4.27-28) somewhere else erecting "a waalworth of a skyerscape of most eyeful hoyth entowerly" (Ibid.4.35-36). Metamorphosing into one another, persons, objects and incidents form a self-contained continuum of mutually interdependent elements in constant motion. This flux of the book's content, combined with its circular, endless form, parallels the relativistic concept of the fabric of the universe. The fourdimensional timespace of new physics (see the following subsection) can be envisioned as an intricate, circular web of world lines of all the events that constitute reality. Like the events in Joyce's book, the world lines are in constant flux.

He was not interested in any one view of reality; instead he tried to show how a multi-level reality constitutes itself in the mind to form our individual perception of the world, the variety of impulses constituting intuitive and rational processes, in constant interaction, that create a singular, unique experience of reality.

3. *Finnegans Wake* and New Physics.

By the watch, what is the time, pace?...
Is this space of our couple of hours too dimensional for you,
temporiser?
(*Finnegans Wake*, 1965:86.16)

Teems of times and happy returns.
(*Finnegans Wake*, 1965:113.22-23)

greater Than or less than the unitate we have in one or hence
shall the vectorious ready-eyes of evertwo circumflicksrent
searchers never film in the elipsities of their gyribouts those flickers
which are returnally reproductive of themselves.
(*Finnegans Wake* 1965, 142)

As Duszenko (1989) has pointed out¹⁹⁶, James Joyce and Albert Einstein, both expatriates, never met. In 1919, when Joyce was living in Zurich, Einstein visited the city for a series of lectures. It is tempting to speculate what such a meeting would entail, for the two men shared much more than an interest in the nature of time. They also shared a keen interest in music, Joyce's voice being "sweet and mellifluous" (Ellmann, 1959:50), so that several times in his life Joyce considered a singing career. Einstein played music exclusively for relaxation but he studied it for eight years in early youth and became an accomplished violinist. His ideal was Mozart in whose music he heard the same harmony he found in the workings of the universe.

Living in Paris since June 1920, Joyce must have been exposed to the publicity surrounding the experimental confirmation of the general theory of relativity in 1919, both through media coverage and through his contacts with the artistic milieu of the French capital. Relativity and its implications were an important part of the intellectual atmosphere of the time. The radical, *avantgarde* character and abstract nature of the new theory, the sense of crisis accompanying its creation, and the emphasis on the subjective element in the new definition of time led several artists to embrace relativity as a dramatic scientific counterpart to their own

¹⁹⁶ Duszenko's impressive paper allows me to explore very little, concerning *Finnegans Wake* and New Physics, which he has not done before. I have decided to include a minimal part of his analysis in order to weave it with other points I have raised in the course of this dissertation.

artistic and philosophical endeavors. Joyce, however was probably not concerned with the development and meaning of the theory itself. Genetic criticism shows that he only incorporated into his work those elements which he found useful because they reinforced his own ideas and themes. Asked whether he really believed in Vico's *Scienza Nuova*, he replied: "I don't believe in any science, but my imagination grows when I read Vico as it doesn't when I read Freud or Jung" (Ellmann, 1959:693),

Nevertheless, as Duszenko (1989) has argued, the publication of the relativity theory was bound to have at least a general impact on Joyce for there were a number of features in it which duplicated or resembled the elements of Joyce's own vision of the world. It was not only the new definition of time and space, but the peculiar role of the observer, which parallels the role of *Finnegans Wake* reader. Finally, the relativistic concept of temporal dilatation presented life and time as a unique experience in which the sense of duration is dependent on the circumstances surrounding the subject and on the state of the subject's mind. This aspect of time was considered irrelevant in classical Newtonian physics, and it had also been neglected in much of traditional fiction, where the writer made no attempt to recreate the personal sense of time flow of his character, time being a mere framework to organize the events of his/her fictional reality. As we have mentioned previously, the new Modernist "time school" included such distinguished and diverse authors as Marcel Proust, Thomas Mann, William Faulkner, Gertrude Stein, Dorothy Richardson and Virginia Woolf. These novelists attempted to recreate that complexity of time consciousness by means of the stream-of-consciousness technique. Its essence was the assumption that the significance of man's existence can be found in the mental processes rather than in the external world. Consequently, the writer's goal was to represent the endless flow of consciousness rather than describe the objective reality.

This new treatment of time in fiction removed the boundary between the past and the future for, as we have seen (Section 2), the mind never perceives reality as restricted to "the present;" on the contrary, past events and experiences (as well as imaginary projections into the future) intermingle with the present to form a complex response in which the past, the present and the future merge (Woolf described this merging as "tunnelling process"; see Section 10). The classical concept of time was that of linear progression, and any event which had already taken place was a part of the past and had no bearing on other events. Einstein's theory claimed that events do not form a linear progression axis. Instead, like the different constituents of human temporal perception, they coexist as parts of the timespace continuum.

The vision of time as eternal present was present in the development of Stephen's character in *A Portrait* and it was reinforced in *Ulysses* by the parallels between the novel and the *Odyssey*. Joyce not only borrowed the title from Homer, and organized the novel according to the structure of the *Odyssey*, but he also included in his text innumerable parallels and correspondences between his *Dubliners* and Homer's characters. This strategy, as Duszenko (1989) has noted, stressed the idea of oneness of all ages which lay at the core of Joyce's vision of time.

Temporality is further explored in *Finnegans Wake*, although the exploration takes a different form. Joyce's last book does not attempt to re-create everyday reality in the way *Ulysses* does. Instead, Joyce creates a virtual reality of his own. His new reality is completely freed from the rational logic which dominates our waking state. Instead it resembles the logic of the dreaming mind, or the working of unconsciousness, where images are subject to constant movement and transformation. In place of realistic characters, in *Finnegans Wake* Joyce creates types: "Mister Typus, Mistress Tope and all the little typtopies" (*Finnegans Wake*, 1975: 20.12-13). This spatiotemporal interaction in *Finnegans Wake* not only conveys the idea of time without boundaries between the past, present and future, but it also expresses the relativistic fusion of time and space into a timespace continuum.

The temporality of the book's structure is further reinforced with verbal and grammatical motifs: "Then's now with now's then in tense continuant" (Ibid.598.28-29). This "tense continuant" is further suggested by such verbal constructions as "at this auctual futule preteriting unstant" (Ibid.143.07-08), or "there is a future in every past that is present" (Ibid.496.35-36), or again in "Between me rassociations in the postleadeny past and mi disconnections with aplompervious futules" (Ibid.348.05-06). The same effect is achieved by grammatical transformations, for usually "a time has a tense" (Ibid.599.14). Joyce builds complex predicates without much regard for the rules of grammatical tense, as in "will had been having" (Ibid.143.12), "can could" (Ibid.141.32), or "willbe isnor was" (Ibid.236.28). His purpose is always to join a specific instance with every other instance, regardless of their temporal coordinates. Thus we learn, for example, about a "child . . . [that] wouldbewas kidnapped at an age of recent probably, possibly remoter" (Ibid.595.34-36), for in *Finnegans Wake*, as in the relativistic time concept, "there's a split in the infinitive from to have to have been to will be" (Ibid.271.21-22) (all quotes from Duszenko).

The fall of classical physics and the emergence of relativity in itself illustrates, for Duszenko, one of Joyce's main themes in the *Wake*: that of the fall and resurrection, or the

constant renewal of the world¹⁹⁷. Through the apple image, the modern fall of classical physics is linked in *Finnegans Wake* with the biblical fall and sometimes the two motifs are interrelated: Thus, for example, we hear: "For then it was the age . . . of a pomme full grave and a fammy of levity" (Ibid.20.28-30). The apple in question is, of course, the forbidden fruit, with its grave consequences, and the woman of levity is Eve, but the applefall (any fall) is also the result of Newtonian gravity. HCE is described as one who "thought he weighed a new ton when there felled his first lapapple" (Ibid.126.16-17), or had a sudden insight into the nature of gravity while looking at the falling fruit, and that preceded by "albert [Einstein?]" (Ibid.126.15). A little later the same motif reappears: "Let's hear what science has to say, pundit-the-next-best-king. Splanck! -Upfellbowm" (Ibid.505.27-29), preceded by "stein" (Ibid.505.21). "Splanck!" is the sound of the falling fruit, as well as the physicist Max Planck, the father of the quantum theory; "Upfellbowm" is German Apfelbaum: appletree, distorted to bring out the idea of gravity and fall. A similar distortion appears earlier in abfalltree," (Ibid.88.1) and is used in a temporal context. Finally, among the names of ALP's "untitled mamafesta" (Ibid.104.4-5) we find "the Fall of Fruit," followed by "Apples" and the scientist himself: "Sare Stood Icyk Neuter" (Ibid.106.21-29) (all quotes from Duszenko).

The Shem-Shaun conflict or polarity, which takes different forms in the book, represents in one of its forms the opposition between time and space. As Duszenko has noted, Shem is associated with temporality while Shaun typifies the spatial approach, an opposition which also takes the form of an elm and a stone (the stone was also used in *Ulysses*, while the elm was a recurrent symbol in Virginia Woolf's narrative). Duszenko suggests that Einstein's birth place Ulm (German for elm; Latin *ulmus*) may be the source for expressions like "on the hike from Elmstree to Stene," preceded by "it was mutualiter foretold of him by a timekiller to his spacemaker" (Ibid.247.01-04). Einstein and his theory are recalled when HCE is described as "a onestone parable, a rude breathing on the void of to be" (Ibid.100.26-27), that is, Einstein's description of our existence (God's breath) as an essentially immaterial entity. The children's geometry lesson, with its Euclidian axioms, proofs and drawings (some graphics were used in our previous section) ends with a reference to "Eyeinsteye" (Ibid.305.06) who showed that geometry of the universe is non-Euclidian. The name is echoed in "stein" (Ibid.305.29) while "will gift uns his Noblett's surprize" (Ibid.306.04), with its German pronoun, may well refer to Einstein's Nobel Prize in physics (1922, the year of *Ulysses's* publication).

¹⁹⁷ I have further developed the theme of the Fall in the last subsection of this part.

Yet another example of the correspondences between relativity and the *Wake* is the conjunction of time and space into the fourdimensional continuum, the Four Old Men: Matthew Gregory, Mark Lyons, Luke Tarpey and Johnny MacDougal, who at different times may appear as The Four Evangelists, the Irish historians of The Annals of the Four Masters, the four provinces of Ireland, and several other tetrads. Four, apparently a mysterious number, plays an important role for the book is divided into four parts and among Joyce's sigla is a square. This fourfold division is also based on Vico's concept of time as a cyclical recurrence of four periods: three ages: divine, heroic and human, followed by a *ricorso*, a period of confusion which "brings us by a commodius vicus of recirculation back to [the beginning]" (Ibid.3.02). Vico's division of time into three periods and the *ricorso* provided a parallel to the new scientific concept of time with its coordinates consisting of three dimensions of space and one of time. The Three-to-one division of the four spatiotemporal coordinates found a parallel in the division of the Gospels, "facing one way to another way and this way on that way, from severalled their fourdimmansions" (Ibid.367.26-27), into the first three Synoptic Gospels and that of St. John: "Our four avunculists. And, threestory serratelling was much too many, they maddened and they morgued and they lungd and they jowld. Synopticked on the world" (Ibid.367.24-27) (all quotes from Duszenko).

Another aspect of relativity that Joyce found suitable for inclusion in his work was the curvature of the timespace continuum. The circular nature of the relativistic universe resembled the eternal return of the Viconian vision of time. Einstein's universe, curving back upon itself, is further suggested, for example, in the following passage: "we come to newsky prospect from west the wave on schedule time (if I came any quicker I'll be right back before I left)" (Ibid.442.11-13). *Finnegans Wake*, called "Work in Progress" during its composition, is in fact "a warping process" (Ibid.497.3). The line AL in the diagram used in the geometry lesson (Ibid.293; see the graphics in our previous subsection) may appear straight, but it is described as a "strayedline"(Ibid.294.2-3), curved, like everything else in Joyce's book. The idea of a re-entrant universe, in which the future somewhere has to meet the past, is also implied in "the only wise in a muck's world to look on itself from beforehand" (Ibid.576.22-23).

Finally, Duszenko also points out the polemic quarrel with Wyndham Lewis¹⁹⁸ who, in the chapter entitled "An Analysis of the Mind of James Joyce of *Time and Western Man* (1928) launched a personal attack on Joyce. He described *Ulysses* as a disorganized quantity

¹⁹⁸ See also F. Jameson (1981) *Fables of aggression: Wyndham Lewis, the Modernist as fascist*. Berkeley [etc.] : University of California Press, 1981

of "material, that was scraped together into a big, variegated heap" (Lewis, 1928:83 quoted in Duzsenko). Lewis condemned Bergsonian philosophy and the relativistic concept of timespace for their reliance on the flux of reality instead of solid objects, and he assaulted Joyce, calling him "the poet of the shabby-genteel, impoverished intellectualism of Dublin." Joyce, he said, "is steeped in the sadness and the shabbiness of the pathetic gentility of the upper shopkeeping class, slumbering at the bottom of a neglected province" (Ibid. 77 quoted in Duzsenko). The conclusion Lewis reached in his analysis was that "there is not very much reflection going on at any time inside the head of Mr. James Joyce" (Ibid. 90). Duzsenko explains that Joyce's response to Lewis in *Finnegans Wake* takes several forms: "Nonsense! There was not very much windy Nous blowing at the given moment through the hat of Mr. Melancholy Slow!" (*Finnegans Wake*, 1975:56.28-30). *Time and Western Man*, itself an allusion to Bergson's *Time and Free Will*, is transformed into "*Spice and Westend Woman* (utterly exhausted before publication, indiapopper edition shortly)" (Ibid. 292.06). Joyce's book repeatedly puns on Lewis's name, often in a non-laudatory way, as in "wind hound loose" (Ibid. 471.21-22).

But Joyce's most direct answer to Lewis is contained in two passages: the lecture of Professor Jones followed by the fable of the Mookse and the Gripes (Ibid. 148.68); and in the fable of the Ondt and the Gracehoper (Ibid. 414.18). Professor Jones, who represents Wyndham Lewis (or space-oriented Shaun as opposed to temporal Shem), delivers a lecture on the "dime-cash problem." Speaking "from the blinkpoint of so eminent a spatialist," he begins his lecture by dismissing both Bergsonian flux and Einsteinian physics, claiming that "the sophology of Bitchson . . . is in reality only a done by chance ridiculisation of the whoo-who and where's hairs theoric of Winestein" (Ibid. 149.17-28).

Professor Jones offers his version of Aesop's fable of the fox and the grapes. Carefully avoiding temporal terms: "Eins within a space and a wearywide space it wast ere whoned a Mookse. The onesomeness wast alltolonely, archunsitslike, broady oval, and a Mookse he would a walking go (Ibid. 152.18-19). However, his attempts to eradicate time are only partly successful since "Eins" evokes Einstein's name, and with it not only the notion of time but also that of spatiotemporal conjunction ("onesomeness"). Such problems of temporal interference in his purely spatial existence continue to plague the Mookse in his "roaming run through Room [Raum]," and when he finds a place to sit down he is again joined with time, for the seat he has chosen is a stone, and a stone represents Einstein's name. As the story unfolds, the problem of time fallacy is brought up by the Mookse when he reacts violently to Gripes's innocent question: "By the watch, what is the time, pace?" To the Mookse, the question is

insolent. Enraged, he informs the Gripes that clarifying the question of temporal fallacy is precisely the goal of his mission and then attempts to impose his spatial geometrical approach on the Gripes: "Quote awshore? This is quite about what I came on my missions with my intentions laudibilliter to settle with you , barbarousse. Let thor be orlog. Let Pauline be Irene. Let you be Beeton. And let me be Los Angeles. Now measure your length. Now estimate my capacity. Well, sour? Is this space of our couple of hours too dimensional for you, temporizer? Will you give you up? (Ibid.154.16-27). The fable finished, Professor Jones proclaims that he has now successfully explained his point, but he still returns to the question of temporal fallacy, taking the example of music to further clarify his views (see Duszenko's extensive description).

Joyce continues to explore this correspondence between temporality and music in his second fable, the story of the ant and the grasshopper. Here Shaun is asked to sing a song, but he refuses to engage in this purely temporal form of art. He apologizes and offers instead to spin a yarn "from the grimm gests of Jacko and Essaup . . . [and] consider the casus . . . of the Ondt and the Gracehoper" (Ibid.414.17-21). In the fable Lewis is the stern and prudent Ondt. The musicmaking Gracehoper is Joyce himself, "always jiggig ajog, hoppy on akkant of his joyicity, . . . [with a] pair of findlestilts to supplant him" (Ibid.414.22-24). In the Gracehoper's song which closes the fable the opposition of space and time is dissolved into a unity: "A locus to loue, a term it t'embarass. These twain are the twins that tick Homo Vulgaris. We are Wastenot with Want, precondamned, two and true, Till Nolans go volants and Bruneyes come blue" (Ibid.418.24-31). Space and time are thus pronounced to be one: each can only develop its essence by opposition to the other. It is this interdependence that ultimately unifies them. And as for the last word in the argument, it belongs of course to Joyce. It is a personal question addressed directly to Wyndham Lewis - both as a writer of prose and as a champion of space: Your genus is worldwide, your spacest sublime. But, Holy Saltmartin, why can't you beat time?" (Ibid.) (all quotes from Duszenko).

As with the relationship between Joyce's *Finnegans Wake* and Einstein's relativity theory, Duszenko offers extensive research of the parallels of the *Wake* and quantum mechanics, a theory announced by Max Planck in 1900, which Einstein further developed five years later. The development of a philosophical interpretation of quantum phenomena coincided with the writing of *Finnegans Wake*. Joyce discovered in quantum mechanics a number of concepts which paralleled his own metaphysics and his methods of work.

The construction [of *Finnegans Wake*] is quite different from *Ulysses* where at least the parts of call were known beforehand. . . . I work as much as I can because these are not fragments but active elements and when they are more and a little older they will begin to fuse of themselves. (*Letter to Harriet Weaver* 1204-05, quoted in Duszenko)

Duszenko has explained that Joyce's working method in the *Wake* resembled a scientist rather than a novelist. He systematically and painstakingly compiled multilingual lists of words in several notebooks and crossed individual words out of the inventory after they had been used in *Finnegans Wake*. He started to approach words in the scientific, analytical way, breaking them down into syllables and phonemes, then recombining them according to his own purpose which was to recreate the workings of the unconscious or dreaming mind in which multiplicity of meaning and constant shifting of images preclude the use of formal logic and traditional linguistic constructions. Faced with these difficulties, Joyce was forced to employ in *Finnegans Wake* a new language of his own making, and to work effectively with that language he had to adopt a new method.

Ironically, while Joyce's method became more scientific to accommodate his new treatment of language, twentieth-century physicists, faced with the novelty of the subatomic realm, did just the opposite: they moved toward a more artistic, creative approach, very different from the strictly passive description used in classical science whose function was to observe reality conceived as independent and external. Particle physics suggested that there is no such thing as an objective reality and consequently the goal of science in its classical sense can never be realized. Physicists could no longer describe reality in given language conventions but rather had to create images to communicate their ideas.

In composing *Finnegans Wake* Joyce was confronted with a similar linguistic difficulty. His goal was to explore the world of dream, or the primitive, mythical consciousness, so that he had to break up the primal matter of words "for the very purpose of subsequent recombination" (*Finnegans Wake* 614.34-35) and thus to create a new, fluid and highly denotative language: "nuemaid motts truly prural and plusible" (Ibid.138.8-9). The absence of flexion and the abundance of monosyllabic words in the English language facilitated his task. By altering spelling or fusing parts of words into new entities Joyce managed to create a rich and varied vocabulary. His "Nichtian glossery which purveys aprioric roots for aposteriorious tongues" (Ibid.83.10-11) resulted in a new language in which multiple denotations are of primary importance. "So you need hardly spell me," Joyce tells his reader, "how every word will be bound over to carry three score and ten toptypical readings throughout the book of Doublends Jined" (Ibid.20.13-16) (quotes from Duszenko).

There are many passages in which Joyce makes explicit reference to Rutherford's atomic theory comparing it to his own new approach to language (see for instance FW 353.22-29). Joyce also follows Vico who believed that from etymology, through careful examination of the origin of words, man can get a glimpse into the course and nature of human history (see Section 5.2).

This Wakean correspondence between "etym" and "atom" is further expanded to include Adam--another first principle, and the symbol of man, the subject of creation and annihilation. Joyce describes the contents of *Finnegans Wake* as having "the sameold gamebold adomic structure . . . highly charged with electrons" (FW 615.06-07). The acronym HCE clearly identifies the atomic structure with the book's hero, and so does "adamic" for Adam is one of HCE's incarnations. Duszenko provides many other examples of this correspondence.

The interpenetration of an "undivided reawltiy" (*Finnegans Wake* 292.31) is expressed in the *Wake* on two levels. On the one hand, the merging word formations stress the fluid, gradual connections between ideas. Freed from their traditional form, words merge into one another, ceasing to exist in their traditional role as *symbols* or signs of discrete entities, they assume instead the *dialogical* role of a bond between apparently disconnected phenomena.¹⁹⁹ This linguistic level of interpenetration is accompanied by a persistent shifting of the recurrent motifs. Characters and events in Joyce's book are "everintermutuomergent" (Ibid.55.11-12), in an endless process of oscillatory creation and annihilation--a process which submerges the universe in a state of constant flux.

On the face of it . . . [the book] is a thing once for all done and there you are somewhere and finished in a certain time . . . but one who deeper thinks will always bear in the baccbuccus of his mind that this downright there you are and there it is is only all in his eye. Why? Because . . . every person, place and thing in the chaosmos of Alle . . . was moving and changing every part of the time. (*Finnegans Wake*,1975:118.5-23)

Finnegans Wake in its flux is also a "wold made fresh": (Ibid.336.17) the world of the book and every word in it are in the state of original becoming out of the familiar sources rather than a fixed being. Mercius (Shem) in his defense against his brother's accusations, claims: "you who ever since have been one black mass of jigs and jimjams, haunted by a convulsionary sense of not having been or being all that I might have been or you meant to becoming. " (Ibid.193.34-36). And in his questioning by the four old men, Yawn observes: "I'm

¹⁹⁹ Duszenko's conclusion parallels our findings on the allegorical and dialogical structure of Joyce's narrative.

not myself at all, no jolly fear, when I realize bimiselves how becomingly I to be going to become." And the questioners respond: "-O, is that the way with you, you craythur? In the becoming was the weared" (Ibid.487.18-21). The world, like Joyce's words, is in a state of flux, the "untireties of livesliving being the one substance of a streamsbecoming" (Ibid.597.07-08). Only the new language of *Finnegans Wake* can express the essence of this dynamic flow and change; traditional words are inadequate for "there is no true noun in active nature whose every bally being . . . is becoming" (Ibid.523.10-12).

This "constant of fluxion" (Ibid.297.29) in *Finnegans Wake* is, of course, also created by the reader's response to the multiplicity of correspondences in the text. The active role of the reader parallels, as we mentioned before, the peculiar role of the experimenter in particle physics. This interdependence between subject and object is expressed in *Finnegans Wake* through identifying reader and writer. " Quis est qui non novit quinnigan , " asks Joyce. " Qui quae quot at Quinnigan's Quake! Stump! His producers, are they not his consumers?" (Ibid.496.36-497.02). The readers of *Finnegans Wake* are also its writers, for the book forces them to participate actively in creating the meaning of the text. Early in the book, addressing the reader, Joyce hints at this peculiar requirement of his work: "(Stoop) if you are abecedminded, to this claybook, what curios of signs (please stoop), in this allaphbed! Can you rede (since We and Thou had it out already) its world?" (Ibid.18.17-19). In the passage Joyce indicates that his "claybook"--his universal roman a clef , a playbook, and book of Adam--requires not only the knowledge of the alphabet (the language) but also the ability to forget its traditional rules (to be absentminded). By replacing the verb "read" with the German Rede : speech, he further suggests that the apparently passive act of reading will now require active participation.

This mental character of *Finnegans Wake* reality, a reality which can only exist in definite form in the reader's mind, parallels the ontological implications of particle physics. The findings of quantum mechanics suggest a strong link between ontology and epistemology. The Berkeleyian nonmaterial character of the book is a reflection of Joyce's own metaphysics rather than of the new scientific interpretation of the world, but as Dutszenko has noted, quantum physics does provide an additional support to Joyce's idea of reality as a mental construct. Dutszenko cites numerous allusions and references to the concepts and phenomena described by quantum physics: split atoms, subatomic particles, radiation and various forms of electromagnetic waves. His analysis provides extensive treatment of these points.

Finally, uncertainty, the indefinite character of causality in the subatomic realm is reflected in *Finnegans Wake* in numerous allusions to uncertainty accompanying causal relationship. In some instances, the unpredictability of the subatomic world is rendered through lack of certainty about the causal correlation between successive events. In the description of Earwicker's receiver, for instance, the electrons "lackslipping" from the battery finally transform into the particles of the acoustic wave and enter the ear, but the exact nature of the causal relationship is not clear: "They finally caused, or most leastways brung it about somehows, (that) the pip of the lin (to) pinnatrate inthro an auricular forficle" (*FW* 310.08-10). A similar confusion in causality also characterizes Yawn and his interrogators (*Ibid.*482.36-483.01). Causal relationship is completely reversed in another passage where a coffin's sudden appearance by the corpse is "materially effecting the cause" (*Ibid.*76.13). The complex nature of causality is underscored in "All effects in their joints caused ways" (*Ibid.*503.1); the same pun is employed elsewhere when in his meeting with HCE the king intends "to inquire what, in effect, had caused yon causeway to be thus potholed" (*Ibid.*31. 5-6).

The lack of strict causality in *Finnegans Wake* is only one aspect of the book's indeterminacy. Like the subatomic world where Heisenberg's uncertainty principle precludes full knowledge, the realm of *Finnegans Wake* does not admit complete understanding of its constituent elements. Facts are never presented in a definite way; they are subject to doubt and distortion. There is no fixed reality in the book; there are only different accounts of characters and events, each distorted in its own way. This uncertainty is partly expressed through linguistic difficulties on both the semantic and syntactic level. It is also evoked by the recurrent motif of the fog which, as Duszenko notes, strikingly resembles the physical concept of "haziness" of the subatomic world. As "humble indivisibles in this grand continuum, overlorded by fate and interlarded with accidence," (*Ibid.*472.30-31) *Finnegans Wake* readers are "circumveiled by obscuritads" (*Ibid.*244.15). The book's events and characters are hidden from the reader; whatever he does learn, he receives indirectly, through others' accounts, forced to depend on untrustworthy "evidencegivers," gossip, postmen and Derridean letters. For example, the exact nature of Earwicker's indiscretion in the park: "Of the persins sin this Erawyggla saga . . . no one end is known" (*Ibid.*48.16-24). Different accounts of a single event, however, are treated in *Finnegans Wake* not as inconsistent but as complementary (dialogical), resembling, explains Duszenko, the corpuscular and the undulatory characteristics of light in Bohr's complementarity principle, they are but different facets of the same entity. "And let every crisscouple be so crosscomplimentary, little eggons, youlk and meelk, in a farbiger pancosmos" (*Ibid.*613.10-12). The recurrent motif of the letter

represents not only the world's literature and, in the broadest sense of the word, human knowledge, but also *Finnegans Wake* itself. The book comments extensively on the difficulties involved in attempts to interpret univocally (through one-eyed vision) the meaning of the text and, by extension, of the universe which it attempts to describe.

In its reliance on the reader's participation to create the meaning of the text, *Finnegans Wake* resembles the concept of the probability wave in quantum physics. According to wave mechanics, a scientific description of reality at its most basic level does not consist of certain knowledge about events but rather of probabilities of their occurrence. These probabilities, suspended half way between being and not being, express only a "tendency to exist." To give the reality a definite form, the scientist must actively participate in his experiment, unavoidably influencing the outcome by his choice of the experimental procedures. The transformation of the probability wave into certainty in the course of a subatomic experiment parallels and resembles the very act of reading *Finnegans Wake*. Here the complexity, richness and indefinite character of the text itself preclude a definite interpretation of its meaning. The book does, however, achieve a definite status as the text is read and its elements, fused with the reader's own mental images and processes, form a dynamic continuum of its own, explains Duszenko.

These characteristics of *Finnegans Wake* do not mean that Joyce's purpose was to recreate in his book the concept of the universe introduced by relativity and quantum physics. They do, however, point to a multiplicity of similarities between new physics and the universe of *Finnegans Wake*. As Duszenko points out, Joyce's willingness to incorporate the elements of relativity and quanta into his work reflects the convergence of his world view and the new scientific concept of the world, the fact that they share the same cultural background. They are points of view which "form an ecology of ideas" (Hayles, 1990:185).

4. The Loops of History. Viconian Cycles or Joyce's Unyielding Resistance to Conform.

We reject unhesitatingly the notion of the sole possibility of the things which 'are'...; we cannot find words enough to stigmatize the baseness of Western thought...; we are not afraid to take up arms against logic;...we refuse to swear that something we do in dreams is less meaningful than something we do in a state of waking;...we are not even sure that we will not do away with time, that sinister old farce, that train constantly jumping off the track.

André Breton, *Second Manifesto of Surrealism* 1930, quoted. in Ermarth, 1992:44.

Elizabeth Deeds Ermarth (1992) has argued that historical temporality is the ultimate medium for sustaining the value of neutrality. The historical convention creates a putatively

neutral medium in which 'events' take place freely, albeit according to certain laws of causality that can be discovered through comparisons of widely separated instances.

A line imposes limits, it enforces an obliged movement in one direction. A narrative such as Joyce's which breaks down the convention of historical time, reveals the arbitrariness of its historical neutrality and forces us to focus on questions of value. Present moments no longer appear as neutral sites for the displacement of value but, on the contrary, as sites embedded in value-laden structures. The apparent neutrality of the present moment is dissolved, and this "involves ending one's tenure as an implied spectator or neutral historian and accepting a position in the frame of reference. To see the cultural moment as a single frame means to refocus on the difference between cultural moments and between large discursive practices, which means to see every method including my own, every value including my own, every language including my own as historically limited –even the method I use to arrive at this recognition" (Ermarth,1992:17-30).

As we have explained *Ulysses* simultaneously stages and seeks to evade the problem of commitment in a world of contingent beliefs and values. Stephen's facility to believe and "O Lord, help me unbelief" shows the instability of Stephen's aesthetic constructions, a contradiction also present in his Romantic position as a radical revolutionary, *non serviam!* (*A Portrait* 1993:109), opposing absolutism. The narrator in episode 17 of *Ulysses* explains how both, Stephen and Bloom, share "an inherited tenacity of heterodox resistance" (*Ulysses*,1986:544) and they "professed their disbelief in many orthodox religious, national, social and ethical doctrines" (Ibid.). Through irony, Joyce seeks to evade responsibility for an involvement in the dilemmas he points out ironically. He simultaneously constructs and deconstructs his own text. The very act of negation embedded in Joyce's deceptive and manipulative language, however, becomes a construction implicated in the battle for power in the very act of opposing it.

We have also discussed surrealism in the Circe episode as an attempt to articulate 'the crisis of the object' and announce 'the crisis of the subject'. As it appears simultaneously in multiple systems, 'the object' is in crisis because its solid identity can no longer be established. One cannot resort to the crude proof of kicking the stone to verify its presence because we are not talking about an exclusively material world but rather a world of cultural formations where all objects are given identity (see the Proteus episode in *Ulysses*). Phenomenology makes the subject as spectator, as autonomous identity. 'I think therefore I am' disappears when the reading 'event' dissolves the boundary between subject and object.

It makes consciousness, like human subjectivity and time, a dimension of events rather than discrete events in themselves.

The disappearance of subject and object breaks down realistic and historicist conventions of objectivity. By showing the strange side of familiar things and by provoking sudden confrontations with suppressed elements, surrealists sought to produce a discursive crisis that would permit the mind to call up the profound possibilities of memory and imagination long suppressed by unexamined rationalist habits.

The effort at estrangement moves simultaneously in two directions: one magnifying the subjectivity of perception, and the other, without in the least devaluing that subjectivity, diminishing to extinction any sense of mimetic connection between that subjectivity and the world that remains intact beyond and apart from it. A major technique for accomplishing this estrangement is distortion of scale so that perception must operate through one end of a telescope or the other, either magnifying or diminishing the image but never viewing it in a system of single-point perspective, that is, from what is called a 'normal' distance (Ermarth,1992:95). Joyce's concept of epiphany emphasizes this complete awareness and multiple perspective. His "parallax" vision, in the Cyclops episode, is a good example of distortion of scale.

This estrangement precludes the emergence of nonlinear models of relationship, especially temporal relationship (although the linked denial of time and subjectivity is an old argument and can be traced back at least to Hume). In this sense, Heidegger's *Being and Time* and Joyce's experimentation in the Circe and Penelope episodes in *Ulysses* and in *Finnegans Wake* are attempts to represent the language of a multilevel subjectivity in process. Multilevel thinking holds out the possibility of imagining the future and of re-imagining the past not only by pluralizing it but by releasing it from the dialectical and linear relationships to which it is constrained by historical narrative.

The emphasis on language as the key to political and social change had its roots in the Romantic period but, as we have explained previously, it was not until the 20th-century that the power of language to undermine the very notion of realism fully emerged (see Ricoeur 1987 or our analysis in Section 7). In the Second Manifesto Breton explicitly designates language itself as the locus of action and of change, a move that anticipates the discourse analysis of subsequent decades (Ermarth,1992:104). Changing one's language necessarily precedes any effective political or social action because every practice is a construction, an invention, a mode of imagining, a system of expression. Language is the most subversive element for

undermining realism because within realism language is supposed a representation of a “reality” external to it.

A subject that orients the system from a single perspective (omniscient) must occupy only one place at a time, a form of pure human consciousness unencumbered by individual limitation and capable of moving from one location to another in such a way as to maintain the rationalization of time –its confinement to a linear and developmental relationship between a carefully delineated past, present, and future. By contrast, a cubist painting presents multiple perspectives simultaneously, fracturing ‘space’ and literally requiring any single spectator to be in several different places at once (Ermarth,1992:108). We have seen that Joyce thought Bloom an “all around character” because “we see him as he appears to himself and as he exists in the minds of his wife, friends and fellow citizens” (see quotes on p.346 of this project).

If subject positions are given by discourse, and if discourse is never single at any moment but instead multiple and pluralized, any subject position is always contested between simultaneous languages. To the point that subjectivity, which some have agreed to call postmodern (Ermarth,1992:108), can be defined as a site of contest between subject positions. The discursive description of “reality” and the characteristic multilevel thinking or subject-in-process have been described as a crisis of subjectivity, and appears profoundly threatening to some people (see Hayles,1990). For others, however, the new air of fictionality “in no way depreciates the value of those meanings that human subjectivity constructs; on the contrary, their value may increase with their tenuousness with their hint of mortality” (Ermarth,1992:109). This new reading of death will be the subject of the last section of this dissertation project.

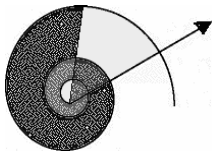
Ermarth describes the situation that Hayles has called “denaturing of language, subject and time” (Hayles,1990:270) as “postmodern” and explains that “it throws emphasis on the negotiation between one system, one inertial frame, one ‘identity’, and another. There is only subjectivity; the are only illusions. And every illusion, because it has no permanently objectifying frame, constitutes reality and hence is totally ‘objective’ for its duration. The postmodern event comes in negotiating the transitions from one moment to another” (Ermarth,1992:111). It comes as no surprise then, that Joyce’s displaced subject position, his parallax, lack of concert or resistance to conform, have been described as “postmodern”. We may decide to call this situation “postmodernism”, a term which I think captures the ambiguity and “always already” quality and the paradox of the post/past modern; postmodernity may be thought as a period without a program, working over the accumulated debits against one Modernity while experimenting with its roots to invent another. It is in this sense that

postmodernity comes not at the end, but at the beginning of Modernity. For others (Theall 1950) the notion is in need of revision.

Deconstructive criticism has made clear that the linguistic model invoked in postmodern writing reconstitutes subjectivity as difference, or rather as a differential process, a process which erases the form of mediation based on separation or dissociation between object and subject, the material and the transcendent, the "object" and the "idea", whose semiotic effect is a tendency to collapse the dualisms between life and art, form and content, "thing" and "word" and "self" and "other", primary and secondary text, that support representational narrative and language (Ermarth,1992:163). Thus the nature of the sequence in fragmented postmodern narrative becomes a point of utmost interest because it is in the management of that sequence that time and subjectivity take their definition (Ermarth,1992:174). In the following subsection, we shall inspect the management of sequence in Joyce's narrative.

I was merely out of my mind with all the percussors on my braincap
till I struck for myself.
Finnegans Wake 1965, 224.

5. Chaos, complexity and Joyce's narratives.



Si dejamos de lado los sistemas cerrados sometidos a leyes puramente matemáticas, aislables porque la duración no incide en ellos, si consideramos el conjunto de la realidad concreta o simplemente el mundo de la vida, y con más razón el de la conciencia, encontramos que hay más, y no menos, en la posibilidad de cada uno de los estados sucesivos que en su realidad.

Henri Bergson (1934) *La pensée et le mouvant* in Altaya 112

Joyce's *Portrait* records his repeated attempts to launch himself in the world, working, as Stephen from a conception of the universe as unity, linearity, and fixed truths. *Ulysses* finds him searching for, and eventually articulating, a theory that can explain the world as it actually exists –an anarchistic multi-universe of chaos, complexity and relativism. From this perspective, *Ulysses*, and *Finnegans Wake* in particular, seem to be an exemplary account of a man's initiation into the technological and social contexts that form the cultural background for the later emergence of the sciences of complexity.

If *A Portrait* was informed by two systems of encoding, one embodying the forward, linear perspective of the character, the other giving the backward, retrospective ironic view of the narrator. The gap between them never quite closes and thus, it forms a transition from a bipolar to a tripartite construction, with the third part being the ironic rupture.

It is this chaotic void or gap which provides the energy necessary to move the narrative forward in more than the superficial sense provided by elapsed time and a sequential turning of pages. This is even more so in the case of *Ulysses* where the action of 400,000 words occupies a single day's time. The effect of parallax, or Joyce's multiple voices, is the ironic gap generating the whole narrative.

Subtle and complex connections between chaos and the way the self is constituted within language and literature are posited in the psychoanalytic theories of Jacques Lacan, especially in Lacan's assertion that it is the absence of the object that leads a child to desire it, or indeed to recognize it as an object. For Lacan, it "is the world of words which creates the world of things" (Wilden, 1981:39). Thus it is only with a child's entrance into language that the world of objects comes into existence. Since the essential physical dynamics derive from absence rather than presence, it follows that the world of objects is also constituted as a series of successive absences. Presence arrives through metonymic displacement of one absent object by another, just as signification is built upon a chain of signifiers that emerge from a void (see force dynamics in Section 1).

Against deconstruction, we can argue that language can be referential as well as self-referential. The gap is not a vacuum or an empty void because there are always meanings originated toward the world of real objects. Some poststructuralists such as Foucault²⁰⁰, Jameson and the new feminists have argued that literature must be about something other than textuality if it is to engage ethical questions. They have argued that the energy for literary creation has historically come from the writer's resistance to conventional ethics. It is this position that we have tried to defend in this dissertation project. In other words, Joyce's vision of parallax emerges from his skeptical and ironic positioning.

In both cases, the defined space which emerges out of the void/vacuum black hole, is a space of ruptures, of fissures preventing from oppressive closure. In the case of deconstruction the result is "nothing", the reflexivity of language itself. But, we argue that there must exist a balance between creation and destruction. As we have explained, "nothing" is a substantive noun that has positive being-in-the-world rather than negation (lack of being), a linguistic machine transforming the void into the full (for a discussion of the value of zero see

De Man's account of Pascal's theories in *Blindness and Insight*). By enfolding the void and the full into each other, the story creates through writing the space of writing. Joyce's term for this in *Finnegans Wake* is "paperspace" (*Finnegans Wake*, 1975:115.7), a textual space that renders ethical judgement both inescapable and irreducible complex.

Joyce's continuing textual interplay in the *Wake* between emptiness and excessiveness shows various kinds of self-organizing processes in action within the narrative, the narrative space itself has grown increasingly complex and hence susceptible to self organization in its own right. It is as if, in Joyce's view, literature, indeed, language itself –is engaged in a feedback loop in which articulating an idea changes the context, and changing the context affects the way the idea is understood, which in turn leads to another idea, so that text and context evolve together in a constantly modulating interaction. Regulating structures, such as the Greek creation myth²⁰¹, Vico's model²⁰², or Bruno's theory of opposites, provide a way to control this interaction and use it constructively. Narrative space becomes more and more convoluted (many stories inside the main narrative). The narrative is then perceived as a cybernetic organism, manifesting within itself the same self-organizing processes that the individual stories take as their subject²⁰³.

Both, *Ulysses* and *Finnegans Wake* illustrate the distinction between immanent and emergent design in a nonlinear system. The organizational structures embedded in the narrative (in the case of *Ulysses* the Homeric myth, complex intertextuality, the Gilbert-Linati schemas, etc; and in the case of the *Wake*, Vico's model, even more complex intertextuality, etc.) represent, what Jackson Rice (1994) has called, "immanent design of the novel", the deterministic structures of the creator. But, as Rice points out, "the emergent structure...comprises those random features of the novel...ostensibly incidental, gradually emerging details (which) progressively combine into a community of behavior as the novel takes on a mind and life of its own".

Even if genetic criticism has established a context for a pre-text, the notebooks, *Finnegans Wake's* emergent structure is a permanent enigma, a gap-void generating all the narrative information. Both the self-reflective mirrorings and uncertainties (deliberate or not)

²⁰⁰ A good introduction to Foucault's philosophy can be found in Sheridan (1980).

²⁰¹ "In the beginning is the void" (*Finnegans Wake*, 1975:378.29). Life is created from timeless and formless Chaos, "joepeter's gasytotum" (Ibid. 426.21).

²⁰² He claimed that fear of divinity, Jove, arises from Prometheus's discipline, who chained to Mt. Caucasus (the hen who scratches the ALP's letter in the *Wake* is on Mt. Caucasus (FW 378.15), is visited by a vulture who devours his liver. For Vico the liver represented man's bestial desires

²⁰³ This anti-entropic, self-organizational dynamic in nature -Prigogine's idea that chaos has a deeply imbedded design- is a crucial point that marks the fundamental difference between chaos theory and quantum theory; see Section 6.

make sure that the textual space can never be definitively closed, an aspect which again captures the circular dialectics of the novel.

Joyce's work testifies that during a paradigm shift, change arrives not by a single sweeping transformation but by complex compromises negotiated as specific sites. Joyce's "paperspace" (*Finnegans Wake* 1975:115.7) embodies the "verbivocovisual" (Ibid.1975:341.18) virtual reality of narrative²⁰⁴, a prompting space whose primary node is an interface to be activated by the reader; an artificial extension of memory and the displacement of the self through writing as technology, warping language, continually extending itself to accommodate cultural change. This principle of feedback characterizes all dynamic systems and sensitively dependent phenomena.

In *Finnegans Wake*, Joyce's ghost of a paralytic past becomes a metempsychotic void of emergent future readings, a hypertext²⁰⁵. As Jackson Rice (1994) has explained "in the act of reading itself, the individual reader's response alters the behavior of the "system", the book, with each "iteration", or reading."

Liotard and other critics have pointed out the analogies between zapping, hypertext and deconstruction, the effect of breaking the flow of linear narrative and empower the viewer/reader to a certain extent, by giving him/her control over the sequencing, if not the content of his/her viewing, thus challenging any "grand narrative". Nevertheless it remains unclear what the realization or fulfillment of a philosophy like deconstruction (not a project in any traditional sense) could mean.

6. Postmodern Joyce or Joycean Postmodernism?

Humph is in his doge. Words wigh no no more to him than raindrops
to Rethfernhim. Which we all like. Rain. When we sleep. Drops. Bit
wait until our sleeping Drain. Sdops.
(*Finnegans Wake* 1965, 54)

²⁰⁴ The oxymoron "virtual reality" was coined by Jaron Lanier in 1986 to describe technology that attempts to create computer-generated interactive environments.

²⁰⁵ Hypertext is an electronic text providing links between key elements; the original idea of hypertext can be traced back to an article published in 1945 by Franklin D. Roosevelt's wartime science advisor, Vannevar Bush, who envisaged mechanically linked machines for the storage and retrieval of information. He proposed a device (Memex) which would allow the user to annotate and link information on microfilm. The term was later coined by Theodore H. Nelson in 1965 who designed a text which branches out and allows choices to the reader, a system called "Xanadu". Its purpose was to find a means whereby, in the event of a nuclear strike, no single node or post in the network would be responsible for the continuing functioning of the entire net. In other words, the absence of central control on the Net derives from the military necessity that the defense grid remain functional even if some of the nodes in the Net are taken out.

Let us imagine that we continue to divide the 20th-century into two broad areas: Modernism and postmodernism. The beginning of the century, the Modern period, continued to hold the belief in the inevitability of progress endorsed by the Victorian reading of Darwinism. Its cultural ethos appears to be uncompromisingly forward looking and makes the assumption that present civilization is to be considered superior to the paralytic past, in the extent of its knowledge and sophistication of its techniques. A commitment to progress was built into the politics of Modernity, whether this took a capitalist or a socialist form. Science and technology were seen as instruments that would improve life.

As aesthetics, however, Modernism held an ambiguous position. On the one hand, it promoted the view that originality was the highest state of artistic endeavor and that this can best be achieved by experimentation with form, a position which endorsed the Modernist progressive character in general. Nevertheless, experimentation with form led to increasing subjectivism and fragmentation for any modern period can be characterized by a heightened awareness of the self, an intense introspection in order to transcend the previous period. As the Modern artist of the 20th-century searches for new ways to overcome the barriers to creativity by experimenting with new modes of expression, it destroys History in order to create his/her own (hi)story (see Sections 6 & 7 and Ricoeur 1987).

This conflict between the self and the world, its context, became more acute in the aftermath of World War I. The horrors of the war caused many intellectuals to defend the very value of being human, particularly the human body. As we have seen, Joyce's *Ulysses* is a mock epic celebrating the anti-heroic nature of man. Freud also developed a thesis in *Civilization and its Discontents* (1930) where man derives the highest pleasure from sexual fulfillment. According to both, Freud and Joyce, society working through the family, the church, education and political control, imposes a painful existence on human nature, causing anxiety and frustration. The Freudian "Id" home of instincts, knows of no ethical values, of good and evil. It has only wants and desires, that if denied, leave the individual frustrated and unhappy. Civilization thwarts our most basic human needs and turns man into in-human, so that we all suffer neuroses, for the violation of the rules of civilization also gives us guilt, as the character of Stephen in *A Portrait* exemplifies. Stephen's *non-servian* is uttered out of his own guilt for not submitting to his mother's claim to pray at her deathbed.

As the literature of the first half of the 20th-century turns to explore the psychic life of the individual, novels, plays and poems begin to deal with the theme of modern man and woman. The introspective, allegorical, almost self-imposed psychoanalytic mood of these works helps their writers to come to grips with their anxiety and guilt over their rejection of the past, their

awakening sexuality, and their overwhelming feelings of isolation, drift, meaninglessness and alienation.

For these artists, reality was personal –it was individual and therefore subjective. This is the reason why the Modernist artist is less concerned with reality (metaphysics) than with how she could transform reality (epistemology). The quest for a language was their only concern and they began to ignore reason, organization, norms, values and faith, placing more interest in the bizarre, mysterious, surreal, primitive and formless. The artist tried to capture movement, color and light as it appeared to the mind at one specific moment, that is the representation of a brief moment of time and space as perceived by the artist (Woolf's "moments of being" and Joyce's "epiphanies").

The inter-war years also brought a new architecture and a new music. In Switzerland, Le Corbusier (1887-1965) led a whole school of architecture that denounced the 19th century style of eclecticism and demanded instead, functional buildings for the machine age. In Germany, Walter Gropius (1883-1969) created the Bauhaus movement. Located at Weimar, Bauhaus was a community, an art school and a place for creative design to flourish. The hope was that art could transform society. Architects and artists like Gropius, Mies der Rohe, Paul Klee, Vassily Kandinsky created a style suitable for the twentieth century: it was urban, industrial and technologically modern. In music, atonality or the abandonment of rules of tonality, was the counterpart of cubism and surrealism in art and the functionalism of Bauhaus. Composers such as Igor Stravinsky began to experiment with atonality, dissonance and primitive rhythms. Cubists, like Picasso or Braque attempted to show the interplay between a one dimensional canvas and the three dimensional world of reality. Because one can only know the nature of an object by seeing it from many angles, cubist art, like the effect of parallax in Joyce's *Ulysses*, presented objects from multiple points of view at one and the same time.

Modernism rejected the view, originated during the Renaissance, that the world was a rational and orderly place. By breaking away from this tradition, the Modernist artist opened up completely new possibilities as well as completely new problems associated with those possibilities. Modernism in art and literature was a also a reflection of the growing power and appeal of the irrational side of human existence. The stupidity of the war became apparent to all those men who, like Robert Graves or Sigfried Sassoon, had fought for their nation. World War I also showed how quickly new technology could be put to negative use.

Immediately following the end of the war, Paul Valéry (1871-1945) called attention in his essay "The Crisis of the Mind" to the very clear fact that a crisis had now overtaken the

European mind in the 20th century. Thus Valéry, along with many of his contemporaries, announced the beginning of a new Age of Anxiety in European history. Paul Tillich also believed that anxiety infected even the greatest achievement of contemporary Europeans in literature, art, and philosophy. Europe, according to his account, had entered its third great period of anxiety, comparable in intensity to that of the ancient world and the Reformation. The special form of anxiety that Tillich identified was the anxiety of meaninglessness. He traced it to the modern world's loss of a spiritual center which could provide answers to the questions of the meaning of life. Suffering is the result of living without purpose or faith. The knowledge that man was alone caused anxiety because the responsibility for making whatever values there were came entirely from man. Man was free -- free to choose without reference to God or an ideal world of essences -- but his freedom was a dread freedom, involving crushing responsibility and the eternal threat of non-being (Tillich 1952:32-36). For Tillich, anxiety is existential (it belongs to existence), and not an abnormal state of the mind, and consists mainly in three types: the anxiety of death, the anxiety of meaninglessness (loss of an ultimate concern, of a meaning which gives meaning to all meanings), and the anxiety of guilt and condemnation (the human fall) (Ibid.40-54). Heidegger is also concerned with similar problems.

The distinction of the three types of anxiety is, according to Tillich, supported by the history of Western civilization. But in spite of the predominance of one type the others are also present and effective. At the end of ancient civilization ontic anxiety was predominant; at the end of the Middle Ages moral anxiety, and at the end of the modern period spiritual anxiety. The breakdown of absolutism, the development of liberalism and democracy, the rise of a technical civilization culminating in after-war disintegration, these are the sociological presuppositions for Tillich's third main period of anxiety, the modern period, where the anxiety of emptiness and meaninglessness is dominant (Ibid. 57-64).

It is significant that the three main periods of anxiety appear at the end of an era. Conflicts between the old, which tries to maintain itself, often with new means, and the new, which deprives the old of its intrinsic power, produce anxiety in all directions. Nonbeing or the anxiety of annihilating narrowness, of the impossibility of escape and the horror of being trapped, is what Joyce has described as "paralysis". The other type is the anxiety of annihilating openness, of infinite formless space into which one falls without a place to fall upon. Joyce's insistence on fallness will be the consideration of the following subsection.

It is also significant that postmodernism should be concerned about overcoming these anxieties, particularly emptiness or meaninglessness. The new chaos theories, achieve creation

out of the void, while deconstruction plays on fissures to produce meaning (even if it is self-reflexive). Joyce's irony is also a pragmatic instrument which emphasizes openness while yielding resistance to conform, seeking an overall, if fractured, nonposition. As we have described in previous sections, Joyce goes beyond nausea, nightmare and nothingness and travels beyond the heart of darkness to discover the emergent possibilities of the void. Even Tillich described the modern situation a "trap without exit and of an empty, dark, and unknown void" (Paul Tillich, 1952:64).

In the name of Annah the Allmaziful, the Everliving, the Bringer of Plurabilities,
haloed be her eve, her singtime sung, her rill be run, unhemmed as it is uneven!
Finnegans Wake 1965, 66.

While most of the lost and troubled generation found newness in their unconsciousness or in the efforts to twist the rules of "rational" art, there was also something real and vital which would become their experience. In the 1920s and 30s, liberal democracy was faced with a grave crisis and its greatest challenge. A new political theory emerged: totalitarianism.

The German Oswald Spengler (1880-1936) believed that liberalism led to democracy which in the end would lead to Caesarism. He outlined this development in his massive philosophy of history, *The Decline of the West* (1919). George Bernard Shaw (1856-1950) also believed that democracy substituted the rule of the incompetent many for that of the corrupt few. It seemed as if perhaps Plato was right after all. His *Republic*, written as the classical age of Greece came to a close, was a dialogue about the education required for a perfect society and democracy had no place in such a society. In its place, Plato believed that a special breed of man, a Philosopher-King, endowed with the mind of a philosopher and body of a general, ought to govern.

Was this idea in Joyce's mind when he appropriated Blake's metaphor of the artist as "priest of the eternal imagination", who would "forge in the smithy" of his soul "the uncreated conscience" of his race (Stephen's last words in *A Portrait*)? Joyce's skepticism allows no such doubts. Spengler's words "the legions of Caesar are reawakening ... the final decisions are waiting for the man to take them. In front of him the petty goals and concepts of today's politics count as nothing. Whoever holds the sword which wrests victory now will be lord of the world" (Spengler, *The Years of Decline* 1933 quoted in R. Griffin (ed.) (1995:113-4)) do echo in Stephen's Wagnerian cry "nothung" as he holds his ashplant/sword and strikes the light in Circe's brothel. But it is just a mock echo, the shadow of an idea which Joyce's ironic language deconstructs. *Finnegans Wake* also plays with Spengler's thesis that perhaps the

rule of superior beings was required for the 20th-century; that democracy and parliamentary government, and socialism and communism, had run their course for they had been unable to bring peace. The stumbling drunken builder of cities and empires, Finnegans himself, would be Joyce's chosen *führer*.²⁰⁶

A human pest cycling (pist!) and reclying (past!) about the sledgy streets, here he was (pust!) again! (*Finnegans Wake*, 1965:61)

His everpresent toes are always in retaliessian out throuth his overpast boots. Hear him squak! (*Finnegans Wake*, 1965:83)

These are not the only aspects that suggest postmodern echoes in Joyce's narrative. As we have indicated in the previous subsection, postmodernism, the product of a postindustrial society relying on service industries, knowledge-production and information technology to create wealth, has altered the balance of power in that society, rejecting the Modernist commitment to experiment and originality and turning it into a self-reflective, or copies of copies, pastiche attitude characterized by a strong ironic vein and the practice of vampirising with a double coding. No longer essences but simulation and virtual reality (We have already referred to Joyce's vampire practices).

But postmodernism is as much an attitude of mind as a specific theoretical position in its own right. Does it make sense then to speak of Joyce as anticipating the insights of postmodernism and deconstruction or could we dare to speak of a particular Joycean postmodernism, that is a postmodern attitude with a Joycean touch? After all, as Jackson Rice (1994) has pointed out, "the researchers at the Santa Fe Institute for the Study of Complexity approach their subject in much the same way as some critics approach the analysis of literature" and he adds "this is not entirely coincidental, since one of the founders of the Santa Fe Institute is Murray Gell-Mann, who turned to *Finnegans Wake* to find a name for an elementary particle in quantum physics, "the quark". Joyce did use New Physics as source material for the *Wake*, anticipating the dialogue between art and science characteristic of postmodernism²⁰⁷.

In general, postmodernism can be regarded as part of a longer-running philosophical tradition of skepticism which is intrinsically anti-authoritarian in outlook and negative in tone: more concerned with undermining the pretensions of other theories than putting anything

²⁰⁶ A boundless mass of human Being, flowing in a stream without banks; up-stream, a dark past wherein our time-sense loses all powers of definition and restless or uneasy fancy conjures up geological periods to hide away an eternally-unsolvable riddle; down-stream, a future even so dark and timeless -- such is the groundwork of the Faustian picture of human history. (Oswald Spengler, (1918) *The Decline of the West*, 165).

²⁰⁷ Issac Asimov (1960:464) explains the circumstances of this incident.

positive in their place, like Joyce's narrative, ironic, non-conformist, disconcerting. Lyotard himself sees postmodernism and Modernism as cyclical movements which alternate throughout the course of history. The problem remains of specifying the boundary between them. Let us call that boundary: Joyce.

7. Oscillating Perspectives and the Need for Rhythmic Time.

Three quarks for Muster Mark!
Sure he hasn't got much of a bark
And sure any he has it's all beside the mark.
But O, Wrengle Almighty, wouldn't un be a sky of a lark
To see the old buzzard whooping about for uns shirt in the dark...
(Joyce, *Finnegans Wake*, 1975:383)

For Paul Friedrich, a linguist, anthropologist, and poet, 'poetry' is a term that describes a zone of language, emotion, and cognitive awareness that is "variable, unpredictable, and dynamic" and "significantly beyond the scope of exhaustive description and accurate prediction". He presupposes this variable, unpredictable, and dynamic zone, and assumes, in part, that the emotions and motives and even the cognitive world of a human being are significantly beyond the scope of exhaustive description and accurate prediction. (Friedrich.1986:23). This formulation seeks a balance between the (relativist) determinacy of structure and the (poetic) indeterminacy of the individual who participates in that structure actively and passively. This approach parallels the new linguistic theories of metaphor we discussed in Section 1, and Kristeva's distinction between symbolic and semiotic language. Friedrich's title for his 1986 book has an undoubtedly Joycean touch: *The Language Parallax: Linguistic Relativism and Poetic Indeterminacy*.

Donald Theall has been one of the first critics to recognize Joyce's work as pioneering the artistic exploration of two sets of differences – orality/literacy and print/[tele]electric media that have seen become dominant themes in the discussion of these questions. For Theall "the *Wake* dramatizes the necessary deconstruction and reconstruction of language in a world where multi-semic grammars and rhetorics, combined with entirely new modes for organizing and transmitting information and knowledge, eventually would impose a variety of new, highly specialized roles on speech, print and writing" (Theall,1992:3).

Joyce's *Finnegans Wake* is a dreamworld which holds no desire to make sense and the blurring of boundaries between waken experience and dream is sustained from its very title. Besides, its reading creates unresolvable contradictions between one moment of awareness and another, for it maintains multiple perspectives that produce a crisis in the temporal system

of rationalizing perspectives because this multiplicity is irreducible. Ermarth's study of Surrealism points out that "dream work and waking work belong in the same continuum of consciousness"(Ermarth,1992:101). She notes that in the *Manifestoes*, Breton does not speak of the unconscious in terms of psychological 'origins', an idea that participates in the desire to 'make sense' of what is essentially nonrational. As a medical student, Breton took interest in Freud's work but he insisted on seeing 'no separation between the real and the dream', a position that implies that the very idea of psychology, a logic of the psyche, is worse than useless (*Manifestoes*,162-63 cited in Ermarth 101).

The dreamworld of the *Wake* envelops the reader within an aural sphere, accompanied by kinetic and gestural components that arise from the effects of rhythm and intonation realized through the visual act of reading. Gesture is important for Vico, who speculated that human communication begins with gestures, which are a natural script or originary writing. Beginning with gesture, hieroglyph and rune, Joyce traces the development of human communication. An entire episode (Part I, 5) is devoted to the technology of manuscripts and the theory of their interpretation –textual hermeneutics. Joyce suggests that "the proiform graph is a polyhedron of all scripture" (*Finnegans Wake*, 1975:107.8), that is that the *Wake* itself is to be interpreted as if it were a manuscript (quoted in Theall,1992:6). Theall notes that Joyce's grounding communication and language in gesture is distinctly different from an approach which privileges language, for it involves a complete embodying of communication (like the new linguistic models of metaphor, and unlike deconstruction). The semic units of the *Wake* integrate speech and print and involve rhythm, orthography as sign and gesture as visual image, an inclusiveness of all the means available rather than a dependency on a single channel of communication (Theall,1992:11).

The book acquires tints of nightmare for the reader, who struggles against the tide of chaotic and rhizomic networks or waves. If the metaphor of the reader/swimmer catching each new crest of the wave worked in Woolf's *The Waves*, the reader of *Finnegans Wake* needs to be an expert scuba-diver for at times he is completely sucked by the kiss of Joyce, vampire to his own text, and the swarming whirlpool of hypertextual Charybdisian links. The Greek "cyber" (navigate) has been popularly accepted in the context of hypertexts. Joyce's narrative moves forward by moving sideways, emphasizing what is parallel and synchronically patterned rather than what is linear and progressive.

Elizabeth Deeds Ermarth has defined postmodern narrative as a "paratactic narrative", which moves against the linearity of language and –this is its chief power- in several directions at once. Unlike the syntactic style, which depends for its meaning on limiting the available

value of a word in any arrangement, paratactic style thrives by multiplying the valences of every word and by making every arrangement a palimpsest rather than a statement, rather as poetry does when it draws together a rhythmic unit by means of repeated sound or rhythm (Ermarth,1992:85). Parataxis offers a repetitive element that does not 'forward' anything, and is always exact but never 'identical'. For this reason Ermarth proposes that the metaphor for time in postmodern narrative is rhythm. Narratives where time is rhythm give readers an opportunity to take up a new kind of residence in time, a way of staying in the narrative present –often literally or effectively in the present tense –that requires new acts of attention (Ibid.53). This rhythmic time –the time of experiment, improvisation, adventure-destroys the historicist unity of the world by destroying its temporal common denominator. In rhythmic time, mutual reference back and forth from one temporal moment to another becomes impossible because neutrality exists between temporal moments; on the contrary, each moment contains its specific and unique definition.

Theall also sees Joyce's work as "a critique of communication's historical role in the production of culture" which "provides the poetic, the arts, and other modes of cultural production with a crucial role" (Theall,1992:13). He notes that the unfolding history of poets and artists confronting electromechanical technoculture, "the bairdboard bombardment screen" (*Finnegans Wake* 1965, 157) which begins in the 1850s, reveals a growing interest in synesthesia and coenesthesia (see our reading of Joyce's "The Dead"). By 1857, as Walter Benjamin discussed, Charles Baudelaire had established his concept of synaesthesia and the trend toward a synthesis of all the arts as central aspects of symbolism. This is the beginning of a period in which fragmentation is transformed into the multiplicity of codifications of urban reality, as *Ulysses* exemplifies. Joyce created a language of "syncopanc pulses, with the bitts bugtwug their teffs" (*Finnegans Wake* 1965, 157), of synchronicity, the whole of history, the babble of all languages compressed into a "hypermnesiac machine" (Derrida,1984:146) where hierarchy is dissolved in favor of decentralization.

We have argued that in the course of the 20th-century, language increasingly begins to be seen as the mediated construct of a founding subject. The lack of "objective authority" inspires an allegorical reflexiveness because events can no longer be referred to unchanging external absolutes. Writing becomes not a neutral transparency but an intervention. According to the New Critics, style is not a means to an end; it is the end itself because it is a primary act of construction. The collapse of dualisms -subject/object, word/thing, self/other- that sustained representational distance and enabled its mediations, opens this unfamiliar and surprising

situation where, as De Man (1979) indicated, both time and consciousness belong to the linguistic figure.

This redefinition of subjectivity, which as been termed postmodern, literally wipes out any possibility of historical time, that is, the time of linear causality, because there is no longer an infinite collection of discrete subjects who can 'agree' on past, present, and future 'facts' and thus constitute the 'same' (that is, historical) time, explains Ermarth.

The power to sustain linear arguments, transfer information, communicate conclusions is only one of language's powers; as a system of signs, language provides a 'residence' that is 'a reality'. But a language that is overwhelmingly influenced by rationalism is a language pulled taut to an extent that it impoverishes 'reality'. The radical pluralization to which postmodern writing subjects language, puts a strain on meaning in the ordinary sense of 'message' and opens up new multilevel employments for language. Characteristic of this new language practice are various forms of oscillative doubling in everything from word to sentence to text (no longer 'plot') formation. Various modes of punning, alliteration, anagrammatical constructions, and parody continually present readers with divergent and digressive claims on their attention (Ermarth,1992:145)²⁰⁸.

One of the most important differences between historical and rhythmic narratives is the use of detail, which in realism generally represented something other than itself and had a transcendental value, favoring the similitude and sameness, for meaning depended on the accumulation of details over time to confer identity (see Section 2). In contrast, postmodern or rhythmic narrative offers only a cumulative experience of differentiation that preserves detail and becomes unexpectedly complex and rich without becoming information (see Section 6); a cybernetic organism (Theall,1950 & 1991) schizophrenia (Gilles Deleuze and Felix Guattari 1977) but also a musical theme (Ermarth 1992) are popular metaphors to describe the effect of postmodern narrative. The plots of postmodern narrative routinely divert the course of conventional sequence by means of these irreducible details...those differences are what constitute the discursive system. "The ever-digressing narrative line makes difference the sublime fact of life in postmodern novels" (Ermarth,1992:188)

Ermath explains that "whatever the paratactic pattern, the accumulated values of these details and patterns are not meaningful in terms of plot or character but in terms of the figure, almost like musical themes: themes that act in the course of a narrative like a rhyme does in

²⁰⁸ As Ermarth has indicated, the distinction between historical and rhythmic time, between syntactic and paratactic sequences, between plot and pattern, between representational and figural values, is also present in Julia Kristeva's distinction between the symbolic and the semiotic dispositions of language.

poetry, calling attention to pattern by punctuating it and, at the same time, giving special prominence to details of unique variants”(Ibid.95).

Focusing on detail brackets the textual event from any ‘normal’ context, that is, from any context of assumptions in which we habitually perceive it, and sets apart one angle, one aspect, one detail, giving it multiple or potentially multiple resonance. This style preserves and amplifies the concreteness, the specific importance of a detail or a moment (Woolf’s “moments” or Joyce’s “epiphanies”) and works in the opposite direction from the historical methodologies whose qualities undermine that concreteness and specificity. Paratactic structure gives incremental value through the course of a text to such details as they are thematically repeated and varied (Ibid. 96). In this play of language each element has a parastructural relation to the others; each element comments on the others, revealing by comparison the self-contained and arbitrary nature of every formulation.

Pastiche, parody and intertextuality in Joyce, for example, is a way of seeing double (parallax), seeing both the formulation, the single structure, and at the same time seeing beyond it. We see the figural entity and we see it as figural. This type of writing operates simultaneously in more than one mode, and once such multiplication has taken place, we depart from the Euclidean universe of unity, identity, center, and enter the non-Euclidean universe of pattern, superimposition, and differential function. Instead of continuity, we have leaps in space, instead of linear time we have time warps that “superimpose one part of the pattern upon another”(Nabokov’s *Speak Memory*, p.139 cited in Ermarth, 166). Each time a detail recurs, the reader experiences a syncopated moment of recognition that breaks with the depths provided by historical time with its always elsewhere past and future, forcing attention back to the surface activity of consciousness where the deliberate focus on the moment includes the flash of memory (Ibid. 188). This discipline is especially hard to sustain for those in a hurry, for the reader’s construction of these “thematic voices” depends on the paratactic treatment of detail sustained throughout the narrative, and requires awareness and excellent memory, the qualities of the Joycean epiphany.

In *Finnegans Wake*, the mounting detail or “noise” pressures the logic-bound awareness to the point of collapse. Here, information resists the assimilating power of context and chronos, taking on the mask of dream and the capability to surprise avoiding rationalization. Readers of *Finnegans Wake* have celebrated pleasure and play in the text, its openendedness and ahistorical thinking. It is in this sense that Joyce achieves his desired “metempsychosis” and remains with the reader. The playful quality of Joyce’s narrative is “erotic” (Ermarth’s expression & also Barthes’s) for it is grounded on desire (see Kristeva’s

Desire in Language) and on the power of life affirmation in the widest sense. Joyce's language serves Eros, not Chronos. It is the Yes! of life affirmation in the face of Thanatos/death.

But abide Zeit's summonserving, rise afterfall...the hoarder hidden
propagating his plutopopular progeniem of pots and pans and
pokers and puns from biddenland to boughtenland, the spearway
fore the spoorway.

Finnegans Wake 1965, 58

8. Gravity Vector and Psychophenomenology of Heights and Depths in Joyce's narrative.

I, dizzed and dazed by the lumpty thumpty of our interloopings, fell
clocksure off my ballast...

Finnegans Wake 1965, 233

Calling all downs. Calling all down to dayne. Array! Surrection!
Eirewecker to the wohld blydyn world.

Finnegans Wake 1965, 251

We have argued that Joyce's narrative seeks a parallax narrative space of paradoxical yes! or no-resolution. As Derrida has indicated (1988: 54-63), "Yes indicates that the Other is being addressed", that is, is part of a structure of reciprocity, of appeal and reply to an Other, a dialogical virtual structure. We have explained how Joyce's narrative dramatizes the contingency of any commitment even as he evades contingency by refusing to make a commitment. Parallax, pastiche and parody inscribe the Joycean text in a stuttering p-p-p place of difference and repetition but also as a structure of endless substitution of multiplicity of beliefs. This contradiction is both a testimony to the intractable paradoxes of contingency and an attempt to transcend them, a Hamlet-like position, "to be or not to be", forever telling and not acting. Joyce returns to Shakespeare, pressing the correspondence between Shakespeare's life, his plays, and the human situation in general, viewed theologically. Man is burdened by original sin committed by another in whose sin he too has sinned.

As we have seen in Section 3, Western thought conceives history and time as set in motion through the Word of God. In this way, as Walter Benjamin has noted (1963:209) creation can be considered a language. But the notion of human history and of our destiny involves the conviction that sin is inherent to the human being. The fall is what sets causality and human history in motion, and this destiny drives inevitably to death, which is not punishment but expiation. According to Walter Benjamin what appears to be accidental to the outside viewer is in fact determined by the sin of the Other. This sin is transmitted hereditary along entire generations as in the classical tragedy. The dead, prophetic dreams and the ghostly past visit the person as a reminder. This takes place at night because it was believed that at midnight time was suspended as in a weighing scales (Benjamin, 1963:122-26).

It is in death that liberation is achieved; when the body acquires what is rightfully his. Thus, the allegorization of the body, writes Benjamin, occurs in the figure of the corpse (Ibid. 214) which Joyce transform into crops(e) of meaning.

The fall is also related to the acquisition of knowledge. Badness originates in the desire to know and to judge (to position ourselves), for everything God creates is good (Genesis III,5). For Benjamin, this knowledge represents the triumph of subjectivity and allegory since guilt and meaning originate together in the fall and emerge as abstraction (Ibid. 231). The allegorical intention derives from human curiosity and from his sense of superiority. It is linked to the act of human judgement (Ibid.227). Thus, the use of dialogue is, for Benjamin the seed of silence²⁰⁹, of doubt and of disagreement between social and individual morality.²¹⁰ The fall destroys the possibility of a common language after the construction of the Babel Tower. Music is the last language which remains common to all men, and writing originates, according to Benjamin, in music (Ibid. 210). As Ermarth (1992) has indicated, the distinction between historical and rhythmic time, between syntactic and paratactic sequences, between plot and pattern, between word as representation and word as trope, figure or music, is one of the main characteristics of the new paradigm shift (whatever the name we choose to give it).

From a philosophical point of view, Joyce's chaotic, Babelian space of no-position resembles certain forms of Existentialism, where human existence is the projection of the future on the basis of the possibilities that constitute it (based on the individuality and nonrepeatability of existence); for Heidegger rooted in the past so that every project for the future leads back to the past; for Sartre the possibilities are infinite and equivalent so that the choice between them is indifferent. In any case, this choice implies risks, renunciation and limitation for as Sartre wrote in *L'Être et le néant* (1943) (*Being and Nothingness*, 1956), "the Other is the hidden death of my possibilities" (Sartre,1043:557; my translation). Since Joyce insists on metempsychosis (he, as creator, does not want to die), he refuses to make a choice (and perhaps so does deconstruction).

This attempt to move beyond historical time is described by Binswanger, a Swiss psychiatrist of the *Daseinsanalyse* school, (cited in De Man.1979:58) as a negativity which is reflected in the psychological feeling of harassment and overwhelming feeling of oppression

²⁰⁹ The expiatory relief of the hero's death in classical tragedy is gradually transformed in the notion of salvation. The hero is deprived of voice. His isolation is shown as a lack of language, a warning for the audience. His death re-establishes the linguistic conscience of the community, restoring a juridical order (based on dialogue) (see Benjamin 1963:96-105).

²¹⁰ Conversation is grounded on the past. It is man's lamentation for his lost greatness. Its fugacity is the testimony of a present condemned to be eternally past, and expresses, in the sphere of language, the caducity of life, condemned to death. (Benjamin, 1940 "Metaphysics of Youth". Part.1:95-100)

(Joyce's p-p-p stutter) reflected in the Self trapped in its own factuality. Ludwig Binswanger's celebrated work *Über Ideenflucht (On the Flight of Ideas)* inspired in Heidegger's thought, viewed the origin of mental illness as a failure in the existential possibilities that constitute human existence (*Dasein*). Karl Jasper's *Allgemeine Psychopathologie (1913)(General Psychopathology 1965)* shows a similar concern.

The transformation which leads the artist to self-expansion and self-fulfillment, to the conquest of a different Self, is for Binswanger, as for De Man, described, not as the metaphor of reaching for a transcendent space (somewhere at the end of man's historical journey) for "The teak coffin, Pughglasspanelfitted, feet to the east, was to turn in later, and pitifully partly near the porpus, materially affecting the cause" (*Finnegans Wake*, 1965:11-14), but by the vertical metaphor of the ascension and fall. The Phenomenology of horizontal distance, domain of a man of action, is substituted by a Hamlet-like Phenomenology of the heights and depths. Death is therefore present in the experience of verticality, linked to vertigo and the Victorian dialogical Fall²¹¹.

Binswanger has studied the relationship between creative writing and neurosis. He claims that artists have a special susceptibility to haughtiness, to tower over (and later tumble over, like Humpty Dumpty) what they consider commonplace experience. We have seen that, among the many centers of *Ulysses*, two important ones were the Martello Tower, *omphalos* of Stephen's experience, and Circe's brothel, the Babelian place of Bloom's and Stephen's fall. *Finnegans Wake* is set in motion through Finnegans's fall, "bababadalgharaghtakamminarronkonnbronntonneronntuonnthunntrovarrhounawnskawanto ohoordenenthurnuk!" (Ibid. 1975:3.15-16). This desire to elevate themselves aesthetically over ordinary life is linked, by Binswanger to a displacement of hysteria and melancholy, which is the pathological aspect of the poetic personality.

De Man (1979:58) also concludes that it seems as if the destiny of poetic consciousness is unrefutably related to the ontological Fall. So that art can be read as a recognition of this Fall, that is, the transformation of the act of falling into an act of knowledge, exemplified in the metaphor of man and woman's fall (together with the fall of the apple) in the Biblical Garden of Eden, one of the first literary spaces.

We have argued that the theme of the Fall haunts Joyce's fiction from beginning to end, often linked to the theme of alcoholism (see "Grace" in *Dubliners* and particularly *Finnegans Wake*). We have also seen how the theme of Fall and Resurrection is staged in the

²¹¹ This experience of verticality is also present in W. Benjamin's analysis of what he has termed *Trauerpiel*.

Wake through the archetypal position of Finnegans/HereComesEverybody and linked through the constant renewal of the world (as in Eliot's *The Wasteland*). Through the apple image, the forbidden fruit of knowledge, the Biblical fall comically appears in *Finnegans Wake* as the result of Newtonian gravity. In Joyce's fiction, woman is not the artificer of man's fall. She is the "Bringer of Plurabilities, haloed be er eve" (*Finnegans Wake*, 1965:66.2). Man's fall is both cause and effect first of his paralytic stance (*A Portrait* and *Ulysses*) and second of his own guilt and incestuous desire (*Finnegans Wake*), internalized figurative structures dependent upon nature and culture, and netted in our own technological development. In creating his own ironical picture, his *Portrait of the Artist*, Joyce is both the cause of creation, the God of creation and the artificer of his own fall. He lets the picture fall so that his identity breaks, fractures, oscillating between Stephen and the author.

Joyce's *Finnegans Wake* is an unconscious place of symmetry (a dream) where time is and is not, created and annihilated by the artist's desire to become artistically immortal. Joyce, like Chaos, creates (Haveth Childers Everywhere) and becomes a sucking void vampirizing his own text, eating his own children. Children who, staging Bruno's dualism, are opposites (Shem=Jerry and Shaun=Kevin) and together part of the same father simultaneously; displacement and condensation in what Caparrós denominates *Simassi* structure which, as he points out, provides extraordinary fluidity to the Freudian *Einfall*, or associative process (a radical stream of unconsciousness takes place in *Finnegans Wake*) which operating without the principle of contradiction, collapses the structure (Caparrós, 1994:230). The effect of a *Simassi* structure, like the reading of *Finnegans Wake* is an experience of paranoid delirium or madness, "the hoarder hidden propagating his plutopopular progeniem of pots and pans and pokers and puns from biddenland to boughtenland, the spearway fore the spoorway" (*Finnegans Wake*, 1965:58.11-15).

For Baudelaire (cited in De Man), the split of the subject takes place within the Fall which introduces a distinct comic ingredient in the ironic background. When the artist or philosopher, that is, the man determined by language, laughs, like Joyce does in *Finnegans Wake* of his own Fall, what he is doing is laughing at the mystified and wrong concept he had of himself, explains De Man, for he recognizes his false pride, his ironic *Portrait*. "I thought ye knew all and more ye auctor, to explique to ones the significat of their exsystems" (*Finnegans Wake*, 1965:80.16-18). He realizes that he has substituted the uncanny knowledge of difference by a stupid sense of superiority, a picture of the creator-God. The fallen man becomes aware of his attempt to dominate Others and remembers his factuality, his purely instrumental character, his (no)thingness, his falsity, his non authentic or ironic character. As

De Man writes, the fallen man is somewhat wiser than the fool who walks without noticing the cracks and gaps in the pavement which are about to make him fall (De Man,1979:237).

"Irony is that total vertigo, to the point of madness", writes De Man (Ibid.). Joyce's capacity to laugh at himself in *Finnegans Wake* was described by his friends and contemporaries as madness. "Laughing is the patrimony of mad people" writes Baudelaire in "De la'essence du rire" (quoted in Ibid. 259-60). In his *Parable of the Madman* Nietzsche affirmed that God was dead. There is no creation, there is no history, there is no time. We are only fragmented mirror images -fictions. Ironic language divides the Self in the inauthentic empirical self and in a self that only exist in the language that affirms the knowledge of that inauthenticity (Ibid. 237).

I confess I do not believe in time. I like to fold my magic carpet, after use, in such a way as to superimpose one part of the pattern on another. *Let visitors trip*. And the highest enjoyment of timelessness -in a landscape selected at random -is when I stand among rare butterflies and their food plants...
Nabokov *Speak Memory: An Autobiography Revisited*. New York: McGraw-Hill, 1975 p. 139 (emphasis added).

Bibliography and Works Cited.

- Althusser, Louis (1971) "Ideology and Ideological State Apparatuses". *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Trans. Ben Brewster. New Left Books
- Anderson, Benedict (1991) *Imagined Communities: Reflections On the Origin and Spread of Nationalism*. London. Verso.
- Anderson, Chester *James Joyce and his World*. London: Thames and Hudson.
- Armstrong (1990) *Conflicting Readings: Variety and Validity in Interpretation*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- (1997) "James Joyce and the Politics of Reading" at [http://www.callahan's 2nd street](http://www.callahan's2ndstreet.com).
- Assimov, Isaac (1960) *New Guide to Science*. New York: Basic Books. Trans. L. Cortina. Barcelona: RBA 1993.
- Attridge, Derek (1991) "Postmodern Joyce: Change, Coincidence and the Reader" in *Postmodern Culture*, PMC, 13Dec.1991. also at [http://www.callahan's 2nd street](http://www.callahan's2ndstreet.com).
- (ed.)(1990) *The Cambridge Companion to James Joyce*. Cambridge Univ. Press.
- Attridge, D. & Ferrer, D (eds.) (1984) *Post-structuralist Joyce: Essays from the French*. Cambridge University Press.
- (1988) *Peculiar Language: Literature as Difference from the Renaissance to James Joyce*. Ithaca: Cornell University Press.
- Aubert, Jacques (1992) *The Aesthetics of James Joyce*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- (1984) "riverrun" in *Post-structuralist Joyce: Essays from the French*. Cambridge University Press.
- Auerbach, Erich (1953) *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Trans. Williard R. Trask. Princeton, New York: Princeton University Press.
- Bakhtin, Mikhail (1967) "From the Prehistory of Novelistic Discourse" in *The Dialogic Imagination* (1981), reproduced in David Lodge (ed.) *Modern Criticism and Theory*. London. Longman 1988.pp. 125-156.
- Bell, Robert (1991) *Jocoserious Joyce*. Ithaca: Cornell University Press.
- Beja, Morris, and Shari Benstock (1989) *Coping with Joyce*. Columbus: Ohio State UP.
- Beja, Morris (1971) *Epiphany in the Modern Novel*. London.
- Benhabib, Seyla (1986) *Critique, Norm and Utopia: A Study of the Foundations of Critical Theory*. New York: Columbia University Press.
- Benjamin, Andrew & Osborne, Peter (1994) *Walter Benjamin's Philosophy: Destruction and Experience*. London. Routledge.
- Benjamin, Walter (1940) *Gesammelte Schriften*, vol II, 1. *Tesis de Filosofía de la Historia*. Trad. Luis Martínez de Velasco. Introd. Ana Luca. 1977(1),1980(2) Barcelona: Paidós Iberica. Altaya 1994.
- (1963) *Ursprung des deutschen Trauerpiels*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972. *El origen del drama barroco alemán*. trad. de J. Muñoz Millanes. Altea, Taurus, Alfaguara, S.S. 1990. (1977) *The Origin of German Tragic Drama*. Verso.
- (1969) *Illuminations*. Ed. Hannah Arendt. Trans. Harry Zohn. New York: Schocken.
- Benstock, Bernard (1982) *The Seventh of Joyce*. Bloomington: Indiana University Press.
- Bernheimer, Charles (1989) *Figures of Ill Repute*. Harvard UP
- Bishop, John (1986) *Joyce's Book of the Dark: Finnegans Wake*. Madison: University Wisconsin Press.
- Blamires, Harry (1981) *The Bloomsday Book: a guide through Joyce's Ulysses*. London: Methuen.
- Bloom, Harold (ed.) (1987) *Modern Critical Views. Vladimir Nabokov*. New York. Chelsea House Publishers.

- Bloom, Harold (1973) *The Anxiety of Influence*. Oxford University Press.
- Booker, M. Keith (1990) "Joyce, Planck, Einstein and Heisenberg: A Relativistic Quantum Mechanical Discussion of *Ulysses*." *James Joyce Quarterly* 27 (Spring 1990):577-86.
- Bowen, Zack (1982) *Musical Allusions in the Works of James Joyce*. New York: Oxford University Press.
- Breton, André (1929, 1930) *Manifestoes of Surrealism* trans. by Richard Seaver and Helen Lane. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1972.
- Brivic, Sheldon (1980) *Joyce between Freud and Jung*. Port Washington, NY: National University Publications, Kennikat Press.
- Brown, Richard (1985) *James Joyce and Sexuality*. Cambridge: Cambridge UP.
- Brooks, Peter (1984) *Reading for the Plot*. New York. Vintage, 1984.
- Budgen, Frank (1934) *James Joyce and the Making of Ulysses*. London: Oxford University Press, 1960, 1972.
- Caesar, Terry (1989) "Joycing Parody" *James Joyce Quarterly*. Winter 26. 227-237.
- Campbell, Joseph (1986) *The Inner Reaches of Outer Space*. N.Y.: Harper & Row.
- Cixous, Hélène (1972) *The Exile of James Joyce*. Trans Sally A.J. Purcell. New York: David Lewis. London: John Calder, 1976; New York: Riverrun, 1980.
- (1976) "The Laugh of the Medusa". *Signs*, 1-4 (Summer). 875-93. Trans. Ketith Cohen and Paula Cohen. Reprinted in Eds. Elaine Marks and Isabelle de Courtivron, *New French Feminism: An Anthology*, New York: Schocken Books. Minneapolis: University of Massachusetts Press, & Brighton: Harvester, 1981.
- (1984) "Joyce: The R(ue) of Writing" in *Post-Structuralist Joyce: Essays from the French*. Ed. Derek Attridge and Daniel Ferrer. Cambridge University Press. pp. 15-30
- Cheng, Vincent (1995) *Joyce, Race, and Empire*. Cambridge: C.U.P.
- Clark, T.J. (1984) *The Painting of Modern Life*. Princeton UP.
- Coleridge, Samuel Taylor (1979). "On Poesy and Art," *Biographia Literaria*, vol II, ed. J. Shawcross, Oxford.
- (1936) *Miscellaneous Criticism*. ed. T.M. Raysor, London.
- Collier, P & Davies, J. (1990) *Modernism and the European Unconscious*. Cambridge: Polity Press.
- Connolly, Thomas (1961) *Scribbledehobble*. Northwestern University Press.
- (ed.) (1962) *Joyce's Portrait Criticism and Critiques*. New York: Appleton-Century-Crofts.
- Costello, Peter (1992) *James Joyce: The Years of Growth 1882-1915*. London: Kyle Cathie Ltd.
- Cumming, Robert (1969) *A Study of the Development of Liberal Political Thought*. 2 vols. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Ermarth, Elizabeth Deeds (1992) *Sequel to History*. Princeton: Princeton University Press.
- Deane, Vincent (1994) "Bywaters and the Original Crime" *EJS* 4 (1994): 165-204.
- De Man, Paul (1971) *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. (1971) Oxford University Press. *Visión y Ceguera: Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*. Editorial de la Universidad de Puerto Rico. Intro. H. Rodríguez-Vecchini y J. Lezra. 1991
- (1979) *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven: Yale University Press. *Alegorias de la Lectura*. Trad. Enrique Lynch. Palabra Crítica. De. Lumen 1990.
- (1996) *Aesthetic Ideology*. Minneapolis: University of Minnesota. *La Ideología estética*. Intro. Andrzej Warminski. Trad. Manuel Asensi y Mabel Richart. Madrid: Cátedra. 1998.
- (1979) "La epistemología de la metáfora", "Epistemology of Metaphor" in "Special Issue on Metaphor", *Critical Inquiry* 5:1 (fall 1978) pp.13-20 and in *On Metaphor*, ed. Sheldon Sacks, Chicago: University of Chicago Press.

- (1979) "Rhetoric and Temporality" in *Allegories of Reading*. Yale UP.
- Derrida, Jaques (1948) "The Art of Mémoires" in *Mémoires for Paul de Man*. trans. C. Lindsay, Jonathan Culler & Eduardo Cadava. New York: Columbia Univ. Press, 1986
- (1964) *De la Grammatologie, Of Grammatology*, Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore and London: John Hopkins Univ. Press, 1967, 1974, 1976.
- (1968) "La Différance". *Bulleting de la société française de philosophie* 62 (July-September):73-101.
- (1972a) *Margins of Philosophy*. Trans. Alan Bass. Chicago: U. of Chicago Press, 1982.
- "The Ends of Man" in *Margins of Philosophy*. Tr. Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press.
- (1972b) *La Dissemination*. Paris: Éditions du Seuil. *Dissemination*. Trans. Barbara Johnson. Chicago University Press, 1981. *La diseminación*. Madrid: Fundamentos, DL, 1975
- "In Plato's Pharmacy". In *Dissemination*. ed. & trans. B. Johnson. Chicago: University of Chicago Press, 1981, 61-171. (pp.91-262 in the Spanish translation)
- (1978) *Writing and Difference (L'écriture et la différence 1967)*. Trans. Alan Bass. Routledge & Kegan Paul. Chicago: U. of Chicago Press, 1981 (references from the 1981 edition).
- "Structure, Sign and Play in the Discourse of Human Sciences" in *Writing and Difference*, reproduced in David Lodge (ed.) *Modern Criticism and Theory*. London. Longman 1988. pp 108-124.
- "Freud and the Scene of Writing" in *Writing and Difference*. Trans. Alan Bass. Routledge and Kegan Paul. Chicago. Univ. of Chicago Press.
- "Genesis and Structure" in *Writing and Difference*. Trans. Alan Bass. Routledge and Kegan Paul. Chicago. Univ. of Chicago Press.
- (1984a) "Two words for Joyce" in *Post-structuralist Joyce: Essays from the French*. Cambridge University Press. Ed. Attridge & Ferrer. Cambridge University Press.
- (1984b) "Fors: The English Words of Nicholas Abraham and Maria Torok". Tr. Barbara Johnson, in Nicholas Abraham and Maria Torok in *The Wolf Man's Magic Word*. Tr. Nicholas Rand. Minneapolis: University of Minnesota.
- (1988) "Ulysses Gramophone: Hear say yes in Joyce". Trans. Ina Kendall. *James Joyce: The Augmented Ninth*. Ed. Bernard Bebstock. Syracuse: Syracuse University Press. Reproduced in *Acts of Literature*, Derek Attridge (ed.). New York & London: Routledge, 1992, 253-310. Also in Margot Norris (ed.) *A Companion to James Joyce's Ulysses*. Pp.69-90.
- (1991) *Donner le temps. La fausse monnaie*. Paris: Galilée. Trans. *Dar el tiempo. La moneda falsa*. Barcelona: Paidós, 1995.
- (1992) *Acts of Literature*. Derek Attridge (ed.). New York & London: Routledge.
- "An Interview with Jacques Derrida" in *Acts of Literature...*
- (1998) *Aporias. Mourir –s'attendre aux <limites de la vérité>*. Paris: Éditions Galilée, 1993. *Aporias: morir-esperarse (en) los "límites de la verdad"*. Trans. Cristina de Peretti. Barcelona: Paidós, 1998.
- Deleuze Gilles & Felix Guattari (1977) *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Rober Hurley, Mark Seem, and Peter R. Lane. NY: Viking,
- Dempsey, J. (Aprox.1998) "Silence, Exile and Cunning." <http://www.jough.com/jough>
- Duszenko, Andrzej (1989) *The Philosophical Implications of New Physics*. Ann Arbor, Mich: UMI. At <http://www.lupus.northern.edu:90/duszenko/joyce/philosop.htm>
- Eco, Umberto (1979) *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana UP.
- (1982) *The Aesthetics of the Chaosmos: The Middle Ages of James Joyce*. Trans. Ellen Esrock, Tulsa: Tulsa UP.
- Ellmann, Richard (1977) *The Consciousness of Joyce*. London: Faber & Faber.
- (1959) *James Joyce*. New York: Oxford University Press, 1965, 1982, 1983.

- (ed.) (1958) Stanislaus Joyce, *My Brother's Keeper*. London: Faber & Faber.
- (ed.) (1975) *James Joyce. Selected Letters*. London: Faber and Faber.
- Fairhall, James (1993) *James Joyce and the Question of History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ferrer, Daniel (1984) "Circe, regret and regression" in *Post-structuralist Joyce: Essays from the French*. Cambridge University Press.
- (1994) "La toque de Clementis" *Genesis 6* (1994): 93-106.
- Fletcher, Angus (1964), *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*. Ithaca. Cornell University Press.
- French, Marilyn (1976) *The Book as World*. Cambridge: Harvard University Press.
- Freud, Sigmund (1968) *An Outline of Psycho-Analysis*. New York 1968. London 1969. Standard Ed. Vol. 23
- Friedman, Alan (1982) "Ulysses and Modern Science" in Benstock, Bernard (ed.) (1982) *The Seventh of Joyce*. Bloomington: Indiana University Press.
- Friedrich, Paul (1986) *The Language Parallax: Linguistic Relativism and Poetic Indeterminacy*. Austin: University of Texas Press.
- Gabler, H. W. (1990) " " in *The Cambridge companion to James Joyce*, ed. Derek Attridge. CUP (1986) (ed.) with Wolfgangabd Steppe & Claus Melchior. *Ulysses: the corrected text*. Harmondsworth: Penguin.
- Gell-Mann, Murray (1994) *The Quark and the Jaguar: Adventures in the Simple and the Complex*. New York: Freeman.
- Gifford, Don (1982) *Joyce Annotated: Notes for Dubliners and A Portrait of the Artist as a Young Man*. 2nd. ed. Berkeley: University of California Press, 1988(2ed.)
- Gilbert, Stuart (1930) *James Joyce's Ulysses: a Study*, London: Faber/ New York: Vintage Books, 1952, Viking Press 1966
- Griffin, Roger (ed.) (1995) *Fascism*. New York: Oxford.
- Goldman, Arnold (1966) *The Joyce Paradox: Form and Freedom in his Fiction*. Chicago: Northwestern University Press.
- Groden, Michael (1977) *Ulysses in Progress*. Princeton: Princeton Univ. Press.
- Grose, Kenneth *Literature in Perspective. James Joyce*. London: Evans Brothers Ltd.
- Habermas, Jürgen (1987) *The Philosophical Discourse of Modernity: Twelve Lectures (Der philosophische Diskurs der Moderne, 1985)*. Trans. Frederick Lawrence. Cambridge, Mass.:M.I.T. Press.
- (1963) *Theorie und Praxis*. Hermann Luchterhand Verlag. Trans. S. Más Torres & C. Moya Espí. Tecnos, 1990. Altaya, 1994.
- Hart, Clive (1962) *Structure and Motif in Finnegans Wake*. London: Faber & Faber.
- (1969) *James Joyce's Dubliners Critical Essays*. London. Faber and Faber.
- Hayman, David (1958) "From *Finnegans Wake*: A Sentence in Progress" *PMLA*, LXIII (1958): 136-54.
- (1963) *A First-Draft Version of Finnegans Wake*. University of Texas.
- (1990) *The "Wake" in Transit*. Cornell University Press.
- Hawkes, Terence (1977) *Structuralism and Semiotics*, Berkeley: UCLA Press.
- Heath, Stephen (1984) "Ambiviolences: Notes for reading Joyce" in *Post-structuralist Joyce: Essays from the French*. Cambridge University Press.
- Hegel, G.W.F. (1977) *Phenomenology of Spirit*, trans. A.V. Miller, Oxford: Oxford University Press.
- (1954) "Lectures on Aesthetics", *The Philosophy of Hegel*, ed. by Carl J. Friedrich. New York: Random House, The Modern Library Series.
- Hendry, Irene. "Joyce's Epiphanies." *Sewanee Review* 54 (1946): 449-67.
- Henke, Susette & Unkeless, Elaine (1982) *Women in Joyce*. Brighton: Harvester P.

- Henke, Susette (1990) *James Joyce and the Politics of Desire*. London: Routledge.
- (1982) "Stephen Dedalus and Women: A Portrait of the Artist as a Young Misogynist", in eds. Susette Henke and Elaine Unkeless, *Women in Joyce*, pp. 82-107.
- (1978) *Joyce's Moraculous Sindbook: A Study of 'Ulysses.'* Columbia: Ohio State UP.
- Herr, Cheryl. *Joyce's Anatomy of Culture*. Urbana and Chicago: U of Illinois P, 1986.
- Herring, Phillip (1977) *Joyce's Notes and Early Drafts for Ulysses*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- (1972) *Joyce's Ulysses Notesheets in the British Museum*. University of Virginia Press.
- (1987) *Joyce's Uncertainty Principle*. Princeton University Press.
- Jager, Bernd (1984) "Horizontal and Verticality: a Phenomenological Exploration in Lived Space." Duquesne *Studies in Phenomenological Psychology*. Vol. II.
- Jameson, Fredric (1981) *Fables of aggression: Wyndham Lewis, the Modernist as fascist*. Berkeley [etc.]: University of California Press, 1981
- Janusko, Robert (1983) *The Sources and Structures of James Joyce's "Oxen"*. University of Michigan Press.
- Jaspers, Karl. *The Perennial Scope of Philosophy*. London: Routledge & Kegan Paul, 1950. Trans. by Ralph Manheim. Excerpted in Friedman, 1964.
- Joyce, James (1914) *Dubliners* London: Granada. Panther Books, 1985 (quotes from this edition).
- (1916) *A Portrait of the Artist as a Young Man*. London: Granada. Panther Books, 1985. Boston & New York: Bedford Books. St. Martin's Press, 1993 (ed. R.B. Kershner) (quotes from both of these editions).
- (1922) *Ulysses*. Ed. Hans Walter Gabler with Wolfhard Steppe and Claus Mercier. New York: Random House; London: Bodley Head; Harmondsworth: Penguin, 1982 & 1986 (quotes from both of these editions).
- (1939) *Finnegans Wake*. London: Faber & Faber 1975 and "A shorter *Finnegans Wake*" (ed. Anthony Burgess). Faber & Faber, 1965.
- (posthumous, 1944) *Stephen Hero* Ed. Theodore Spencer, rev. John J. Slocum and Herbert Cahoon. Norfolk, CN: New Directions, 1963 (quotes from this edition); London: Jonathan Cape, ...1950.
- (1956) *Epiphanies*. Buffalo: Lockwood Memorial Library.
- (1959) *Critical Writings*. Ed. Ellsworth Mason and Richard Ellmann. New York: Viking; London: Faber, 1959; reprinted Ithaca: Cornell University Press, 1989.
- (1966) *Letters*. Vol. I & II. Ed. R. Ellmann. New York: Viking, 1966.
- Joyce, Stanislaus (1958) *My Brother's Keeper*. London: Faber & Faber.
- Kaufmann, Walter (1989) *Existentialism from Dostoevsky to Sartre*. New York: Meridian Penguin.
- Keane, Patrick J. (1988) *Yeats, Joyce, Ireland, and the Myth of the Devouring Female*. Columbia: U of Missouri P, 1988.
- Kelly, Dermot (1988) *Narrative Strategies in Joyce's Ulysses*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Kenner, Hugh (1978) *Joyce's voices*. Berkeley: University of California Press.
- (1987) *Dublin's Joyce*. New York: Columbia University Press.
- Kern, Stephen (1983) *The Culture of Time and Space, 1880-1918*. Cambridge: Harvard University Press.
- Kershner, R.B. (1989) *Joyce, Bakhtin and Popular Literature: Chronicles of Disorder*. Chapel Hill: University of North Carolina Press. Also web page at <http://www.nwe.efd.edu/~Kershner>
- Kilberd, Declan (1992) "Bloom the liberator: The androgynous anti-hero of Ulysses as the embodiment of Joyce's utopian hopes". *Times Literary Supplement*. Jan.3. 1993, pp. 2-6.

- Klein, Melanie (1950) "Mourning and its relation to manic-depressive states", *Contributions to Psycho-Analysis*, London: Hogarth Press/Institute of Psychoanalysis.
- Kristeva, Julia (1984) *Revolution in Poetic Language*. Trans. Margaret Waller. New York. Columbia University Press.
- (1980) *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Trans. Thomas Gora, Alice Jardine, and Leon Roudiez. New York: Columbia University Press; Oxford: Blackwell.
- "Word, Dialogue and Novel" in *Desire in Language*. New York: Columbia University Press, pp. 64-91.
- "From One Identity to An Other" in *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Trans. T. Gora, A. Jardine & L. Roudiez. NY: Columbia U. Press.
- (1979) "Women's Time" ("Les temps des femmes"). Trans. Alice Jardine & Harry Blake. *Signs* 7, no 1 (Autumn 1981):5-35.
- (1973) "The System and the Speaking Subject", *The Times Literary Supplement*, 12 October, p.1249.
- Lacan, Jacques (1977) *Ecrits. A Selection*. Trans. Alan Sheridan. New York. Norton.
- (1968) "Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse." *La Psychanalyse I (AAA.VV)* Presses Universitaires de France. Trans. Anthony Wilden. *The Language of the Self: The Function of Language in Psychoanalysis*. Baltimore. John Hopkins University Press.
- Langdon, M (1980) "Some Reflections of Physics in *Finnegans Wake*" *James Joyce Quarterly* 17. (Summer 1980):359-77.
- Landuyt Ingeborg & Geert Lernout (1995b) "Joyce's Sources: Les grands fleuves historiques", *Joyce Studies Annual* 6 (1995): 99-138.
- Landuyt, Ingeborg (1997) "Shaun and his Post: La poste et les moyens de communication in VI.B.16. in *Papers on Joyce* 3 (1997): 21-48.
- Langbaum, Robert. "The Epiphanic Mode in Wordsworth and Modern Literature." *New Literary History*. 14 (1983): 335-58.
- Lawrence, Karen (1981) *The Odyssey of Style in Ulysses*. Princeton: Princeton University Press.
- Lernout, Geert (1995^a) "The *Finnegans Wake* Notebooks and Radical Philology" *Probes: Genetic Studies in Joyce*, eds. David Hayman and Sam Slote. Amsterdam: Rodopi, 1995, 19-48.
- Lewis, Wyndham (1927) "Analysis of the Mind of James Joyce" in *Time and the Western Man*. London: Chatto & Windus, 91-130. Harcourt, 1928.
- López-Varela Azcárate, Asunción (1998) "A Semiotic Approach to Modernism: its role in creating an aesthetics of cognition" in *Estudios de Lingüística Cognitiva*. Vol I. pp.129-137
- Lyons, J.B. (1988) *Thrust, Syphilis Down to Hell and Other Rejoiceana: Studies in the Border-Lands of Literature and Medicine*. Dublin: Glendale Press.
- MacCabe, Colin (1979) *James Joyce and the Revolution of the Word*. London: Harper & Row; Barnes & Noble.
- Maddox, Brenda. Nora (1988) *The Real Life of Molly Bloom*. Boston: Houghton Mifflin.
- Malcolm, Elizabeth (1986) "*Ireland Sober, Ireland Free*": *Drink and Temperance in Nineteenth-Century Ireland*. Dublin: Gill and Macmillan.
- Manganiello, Dominic (1980) *Joyce's Politics*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Mason, Michael (1994) *The Making of Victorian Sexuality*. Oxford University Press
- Mbembe, Achille (1992) "The Banality of Power and the Aesthetics of Vulgarly in the Poscolony". Trans. Janet Roitman. *Public Culture* 4. Spring 1992. Pp. 1-30.
- McCole, John (1993) *Walter Benjamin and the Antinomies of Tradition*. Ithaca. Cornell University Press. p.36.
- McCormarck W.J. & Stead, A. (1982) *James Joyce and Modern Literature*. Routledge & Kegan Paul.

- McGee, Patrick. (1988) *Paperspace Style as Ideology in Joyce's 'Ulysses'*. Lincoln & London: U of Nebraska P.
- McHugh, Roland (1977) *The Sigla of Finnegans Wake*. University of Texas.
(1991) *Annotations to "Finnegans Wake"* rev.ed. Baltimore and London: John Hopkins University Press.
- McLaren, Stephen (1995) "In scriptions: the Bloomsday Book". in Joyce Web Page at <http://www.ozemail.com.au/~caveman/Joyce>.
- McLuhan, Marshall (1954) "Joyce, Mallarmé, and the Press" *Sewanee Review* 62 (1954): 38-55.
(1962) "Joyce, Aquinas, and the Poetic Process" in Thomas Conolly (ed.) *Joyce's Portrait Criticism and Critiques*. New York: Appleton-Century-Crofts, pp.250-61.
(1968) *The Gutenberg Galaxy* University of Toronto Press.
- Mosley, David (1996). "Music and Language in Joyce's The Dead" in Joyce Web Page at <http://www.ozemail.com.au/~caveman/Joyce>.
- Mink, Louis (1975) "Reading *Finnegans Wake*" *Southern Humanities Review*. 9 (1975): 1-16.
- Nabokov, Vladimir (1947) *Speak Memory: An Autobiography Revisited*. New York: Capricorn Books, 1970.
- Nägele, Rainer (1991) *Theater, Theory, Speculation: Walter Benjamin and Scenes of Modernity*, Baltimore, John Hopkins University Press.
- Nichols, Austin (1987) *The Poetics of Epiphany*. Tuscaloosa and London.
- Nolan, Emer (1995) *James Joyce and Nationalism*. London: Routledge.
- Norris, Margot (1976) *The Decentered Universe of Finnegans Wake*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Nunes, Mark (1994) "The Eyes/I'Have It: Joyce's Use of Parody in "Cyclops". XIV International James Joyce Symposium. June 13. 1994.
- Olson, Robert G. (1962) *An Introduction to Existentialism*. New York: Dover Publications.
- Paraíso, Isabel (1994) *Psicoanálisis de la experiencia literaria*. Cátedra. 1994
- Paulson, William (1988) *The Noise of Culture: Literary Texts in a World of Information*. Ithaca: Cornell University Press.
- Perlis, Alan (1982) "The Newtonian Nightmare of Ulysses" *The Seventh of Joyce*. Ed. Bernard Benstock. Bloomington: Indiana University Press, 191-97.
- Purdy, S.B. (1982) "Let's Hear What Science Has to Say: *Finnegans Wake* and the Gnosis of Science" *The Seventh of Joyce*. Ed. Bernard Benstock. Bloomington: Indiana University Press, 207-18.
- Rabaté, Jean-Michel (1984) "Lapsus ex machina" In Attridge, D. & Ferrer, D (eds.) (1984) *Post-structuralist Joyce*. Cambridge University Press.
----- (1991) *James Joyce. Authorised Reader*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Reichert, Klaus (1990) "The European Background of Joyce's writing" in *The Cambridge companion to James Joyce*, ed. Derek Attridge. C.U. P. pp. 55-82
- Restuccia, Frances (1989) *Joyce and the Law of the Father*. New Haven and London: Yale UP.
- Rice, Thomas Jackson (1994) "Ulysses, Chaos and Complexity" in *James Joyce Quarterly* 31.2 Winter 1994: 41-54. Republished in <http://www.astro.ocis.temple.edu/~callahan/hjs/framed/rice.html>
- Ricoeur, Paul (1987) *Tiempo y Narración*. Volumen I, II, III. Madrid: Ediciones Cristiandad.
- Riquelme; J. P. (1983) *Teller & Tale in Joyce's Fiction: Oscillating Perspectives*. Baltimore: John Hopkins University.
- Rose, Danis & John O'Hanlon (1989) *The Lost Notebook*. Split Pea Press (transcript of a Ulysses notebook VI.D.4, facsimile in the James Joyce Archive pp.406-439)

- Rose, Danis (1995) *The Textual Diaries of James Joyce*. Dublin: Lilliput Press. (reconstruction of the notebook-sequence for *Finnegans Wake*)
- (1978) *The Index Manuscript*. Newsletter Press.
- Roughley, Alan (1991) *James Joyce and Critical Theory*. Harvester Wheatsheaf.
- Sahakian, W. S. (1968) *History of Philosophy*. New York: Barnes & Noble, Harper.
- Sartre, Jean Paul (1943) *L'Être et le néant*. Paris: Gallimard. Spanish Trans. *El ser y la nada*. Madrid: Alianza, 1984,89 & Altaya,1993.
- Scott, Bonnie Kime (1984) *Joyce and Feminism*.Bloomington: Indiana University Press. Brighton: Harvester Press.
- Scott, Bonnie Kime.(ed.) (1988) *New Alliances in Joyce Studies*. Newark: U of Delaware P.
- Scholes, Robert (1982) "Semiotic Approaches to a Fictional Text. Joyce's 'Eveline', in *Semiotic and Interpretation*. New Haven: Yale University P.
- (Aprox.1991?) "In the Brothel of Modernism: Picasso & Joyce" at http://www.modcult.brown.edu/people/scholes/Pic_Joy/Part_1_158.html
- (1972) "Ulysses: A Structuralist Perspective" *James Joyce Quarterly* 10, 1
- Scholes, Robert & R.M. Kain (1965) *The Workshop of Daedalus*. Northwestern University Press (includes the 40 surviving epiphanies and the full Trieste notebook).
- Sheridan, Alan (1980) *Michel Foucault: The Will to Truth*. London: Tavistock.
- Showalter, Elaine (1985) *The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830-1980*. New York: Pantheon Books.
- Slote, Sam (1994) "In Utero: Genetic Inachievement in *Finnegans Wake*", paper delivered at the XIVth James Joyce Symposium in Seville.
- (1995) "Wilde Thing: concerning the eccentricities of a figure of decadence in *Finnegans Wake*" in *Probes: Genetic Studies in Joyce*, eds.David Hayman and Sam Slote, Amsterdam: Rodopi (1995): 101-122.
- (1996) "Pressing Genetic Inquiries into Joyce", paper delivered at the XVth James Joyce Symposium in Zurich.
- Spengler, Oswald (vol I 1919; vol II 1922)) *The Decline of the West*. Ed. Helmut Werner. Introd. Stuart Hughes. Trans. Charles Atkinson. Oxford University Press, 1991.
- Stonehill(1993) "The Cybernetic Plot in Ulysses" delivered at the California Joyce Conference, 6-10-1993.
- Tillich, Paul (1952) *The Courage to Be*. Intro. Peter J. Gomes. New Haven & London:Yale University Press 2000
- Theall, Donald (1950) *Beyond the Word: Reconstructing Sense in the Joyce Era of Technology, Culture and Communication*. University of Toronto Press.
- (1991) "The Hieroglyphs of Engined Egyptians: Machines, Media and Modes of Communication in *Finnegans Wake*" *Joyce Studies Annual*1991, ed. Thomas Stanley. Austin: Texas University Press (1991):129-52. A shorter version can be found in "Beyond the Orality/Literacy Dichotomy: James Joyce and the Pre-history of Cyberspace, at <http://www.2street.com/joyce/pmcultur.asc>
- Topia, André (1984) "The matrix and the echo: Intertextuality in Ulysses." In Attridge, D. & Ferrer, D (eds.) (1984) *Post-structuralist Joyce*. Cambridge University Press.
- Torchiana, Donald (1986) *Background for Joyce's Dubliners*. Boston Mass.: Allen and Unwin.
- Van Bohemeen, Christine (1987) *The Novel as Family Romance: Language, Gender and Authority From Fielding to Joyce*, Ithaca: Cornell UP.
- Vico, Giambattista (1744) *The New Science of Giambattista Vico*. 3rd.ed, trans. Bergin, T.G. & Fisch, M.H. Cornell University Press, 1991.
- Wallace, William (1975). *Hegel's Logic*. Oxford: Oxford University Press. pp. 79-82
- Walton Litz (1964) *The Art of James Joyce*. Oxford University Press.

Waltzl, Florence (1965) "The Liturgy of the Epiphany Season and the Epiphanies of Joyce", *PMLA*, LXXX, September 1965.

Weber, Samuel (1991). "Genealogy of Modernity: History, Myth and Allegory in Benjamin's *Origin of the German Mourning Play*. *MLN*, no 10.

Weir, Lorraine (1977) "The Choreography of Gesture: Marcel Jousse and *Finnegans Wake*" *James Joyce Quarterly*, 14:3 (Spring 1977):313-25.

Werner, Craig H. (1988) *Dubliners: a Pluralistic World*. Boston: Twayne Publishers, pp. 27-28.

Wilden, Anthony (1981) *Speech and Language in Psychoanalysis*. Baltimore: John Hopkins Univ. Press.

William, T. (1989) "Resistance to Paralysis in *Dubliners*" *Modern Fiction Studies* 35. 437-38.

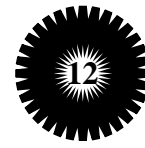
White, A. David (1942) *The Grand Continuum: reflections on Joyce and Metaphysics*. University of Pittsburgh Press 1942, 1983

Wilson, Edmund (1931) "James Joyce" *Axel's Castle: A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930*. New York: Scribner's. 191-236.

Wohl, Robert (1979) *The Generation of 1914*. Cambridge: Harvard University Press.

See also the following sources in the network:

Work in Progress: a James Joyce Website <http://www.2street.com/joyce/> -
 International James Joyce Foundation Home Page <http://www.cohums.ohio-state.edu/english/organizations/ijjf/>
 Iq Infinity: the Unknown James Joyce <http://www.robotwisdom.com/jaj/index.html> -
 Hypermedia Joyce Studies: <http://www.2street.com/hjs/contents.html>
 James Joyce Web Page <http://www.ozemail.com.au/~caveman/Joyce/> -
 Joyce: Dubliners - Bibliomania: <http://www.bibliomania.com/Fiction/joyce/dublin/index.html> -
 James Joyce Centre: <http://www.jamesjoyce.ie/> -
 James Joyce Ramble - <http://www.ramble.org/> -
 In Bloom: James Joyce Page - <http://www.joycean.com/> -
 James Joyce's Portrait of the Artist - Brandon Kershner's Portrait Page. <http://web.nwe.ufl.edu/~kershner/port.html> -
 Joyce: a Portrait of the Artist As a Young Man - Bibliomania: <http://www.bibliomania.com/Fiction/joyce/artist/index.html> -
 Webified version of James Joyce's *Finnegans Wake*. <http://www.trentu.ca/jjoyce/fw.htm> -
 Robot Wisdom home page Joyce- <http://www.robotwisdom.com/jaj/jajweb.html> -
 James Joyce Foundation - <http://www.ozemail.com.au/~caveman/Joyce/SJJF/> -
 James Joyce: Ulysses - Bibliomania: <http://www.bibliomania.com/Fiction/joyce/ulysses/index.html> -
 James Joyce's Dublin <http://www.bekkoame.or.jp/~t-nolly/index2.html> -
 Joyce's Hypertexts/Hypertext's Joyce - <http://www.dc.peachnet.edu/~mnunes/joyce.html> - Bill Cadbury's Home Page - <http://www.vms.uoregon.edu/~bcadbury/index.html> -
 Dyoublong <http://www.irish-times.com/bloomsday/> -
 Classic Joyce - <http://web.nwe.ufl.edu/~heiden/rome/> -
 Finnegans Wake Overview - Up: IQ Infinity JAJportal Prior: Ulysses Robot Wisdom home page An overview of James Joyce's *Finnegans Wake* Jorn Barger, revised May 1998 Sections of this page: <http://www.robotwisdom.com/jaj/fwake.html> -
 Andrzej Duszenko – Dpt. English and Linguistics Northern Sate Univ. Aberdeen, South Dakota. duszenko@northern.edu
 James Joyce - My Poet Pages | Poet Links James Joyce (1882-1941) <http://www.lit.kobe-u.ac.jp/~hishika/joyce.htm> -



Eyes Wide Shut.

Modern man likes to pretend that his thinking is wide-awake. But this wide-awake thinking has led us into mazes of nightmare in which the torture chambers are endlessly repeated in the mirrors of reason. When we emerge, perhaps, we will realize that we have been dreaming with our eyes open, and that the dreams of reason are intolerable. And then, perhaps, we will begin to dream once more with our eyes closed.

Octavio Paz, *The Labyrinth of Solitude*, trans. Lysander Kemp. New York: Grove Press, 1961, 212. Quoted in Ermarth, 1992:92.

Ideas of generation and birth, development and death have constantly been the center of a human speculative approach towards our natural context, the world. Awareness of time in its three categories of past, present and future has decisively contributed to human success in the struggle for existence. It has enabled us to draw upon past experience in the present to anticipate future needs. Thus, from the making of the first stone tools to the complex structure of modern technological civilization, we have sought to improve the standard of our living. But this consciousness of time which has enabled us to attain technological and economic security has also paradoxically contributed to make us aware of our own mortality. The great problem with the future is that we die there. The power granted to humans by foresight is enormous, but so is the cost. We can only plan in the bitter (or perhaps bittersweet) knowledge of personal extinction. In Shakespeare's words, "Thought's the slave of life, and life time's fool; And time, that takes survey of all the world, Must have a stop. O! I could prophesy, But that the earthy and cold hand of death lies on my tongue."²¹²

The idea of personal extinction through death seems to have been unknown until the 6th-centuryBC, when it appeared in the metaphysical thought of Indian Buddhism. It did not find expression in the ancient Mediterranean world before its exposition by the Greek philosopher Epicurus (341-270 BC). In most ancient religions, death was associated with forgetting, so that collective nostalgia or anamnesis, played a crucial part in many festivities. The cult for the dead and their remembrance became a fundamental factor which culminated in commemorative burials, rites and memorials, such as the Christian celebration of

²¹² The quote is from Hotspur in Henry IV, Part 1 (V, iv) cited in Aldous Huxley's "Time Must have a Stop" (1945) reprinted in *Huxley and God: Essays*, ed. By Jacqueline Hazard Bridgeman. San Francisco: Harper Collins, 1992.

Communion, where through anamnesis²¹³, the passion and death of the Lord passes over to the congregation.

In some religions, such as the Mesopotamian, death was associated with sin. It was seen as a punishment for human fall from grace. Adam and Eve's first sin was transmitted to their descendants and salvation²¹⁴ was then brought through Christ's death. Thus, death is the very core of the Christian religion.

The anticipation of death stemming from our consciousness of time has impelled us to search for solutions to cope with it. The belief that human beings survive after death in some form occurs in most religions and conditions the ethical evaluation of our place in the world.

In Section 3 we have seen how the question of the beginning and the end of time has preoccupied humankind ever since the creation of the world. Throughout history, specific cultural contexts have played a crucial role in how people perceived life and death. Historical time has always been conceived in eschatological terms, directed towards a finality in which it ends. Thus, human life has often been represented in spatial terms, through the journey metaphor (see Section 9), a transit from a point of departure to a point of arrival or *eschaton*.

The technological developments and the new pace of life in the 20th-century have implied a vast reevaluation of human time. Just when the flow of time began to be experienced "faster", philosophers, writers and other intellectuals stress the importance of the individual event, the fragment, the "moment of being", the continuous present of the course of human history and of each story. Bergson, Dilthey, Proust, Woolf, their writings show the quality of the Joycean epiphany, the awareness of a lost, paralytic time, re-encountered, reborn again in the present *élan vital* through the working of memory and remembrance.

Time will not have a stop. Our technology offers us various forms of time compression. People can cram more and more time into each moment. Wide time, everything happening now or last-week or next-week is on the increase, while long time (history) is no longer fashionable, just as the sense of any future at all was extinguished for several generations in the 20th-century by the dread of a nuclear armageddon. The technological age has such a

²¹³ The influence of Platonism can still be felt in the 20th-century in Proust's *Recherche...*, in Woolf's "moments of being", and in the "epiphanies" of early Joycean narrative. The recovered past is made present through an act of memory, and desired projects that image into the future. Past, present and future are resolved into a synthesis –a synesthesia where all senses work in unison (perceptual synchrony)- which is the historical continuity of time. However, the Self continues to be fragmented, for the I that remembers is not the same I that lived the event. While the Self is becoming, remembrance is fixed.

²¹⁴ The Osirian myth in ancient Egypt was one of the first civilizations to hold the notion of a dying and rising savior god who could confer the gift of immortality and the concept of postmortem judgement (see Mircea Eliade, 1949 and James Frazer, 1944 cited in Section 3). W. Benjamin (1963) has also linked the notion of salvation and heroism with the re-establishment of a judicial order and dialogue.

power of disruption that young people, in particular, live for today, since there is no guarantee that we would have any future whatsoever.

At the same time, a new appreciation of destructiveness and chaos, which had its roots in the experience of the World Wars, shook the foundations of liberal optimism, of the power of reason and of the strength of the human will. The irrationality dominating the unconscious began to be recognized by varied thinkers (Nietzsche, Freud²¹⁵...) and the writers under study. But it was not until after World War II, when Europe found itself threatened alternately by material and spiritual destruction, that the thesis of Existentialism found particular relevance. Under those circumstances of uncertainty, the optimism of Romantic inspiration propelled toward an ineluctable progress, appeared to be untenable.

The vision of the artist as priest of eternal imagination which conveys the idea of ethical aesthetic production, since the misunderstood work of art may only be understood much later, perhaps after the death of its author, goes hand in hand with a conception that Charles Taylor (1996) denominates "epiphanic", and which he claims has undergone a certain number of transformations gradually substituting temporal narration and mimesis for an expressive rhythmic imagery, opaque and self-referential (non symbolic) where movement is achieved through the impact of difference²¹⁶. Taylor traces back such transformations to the work of Baudelaire, Mallarmé and other French symbolists, Ezra Pound and T.S. Eliot (Taylor, 1996:449). We should like to include Virginia Woolf and James Joyce as examples of writers whose plot narratives have given way to poetic, rhythmic works in process.

The transfiguration of the ordinary had been an important theme in Romantic aesthetics, while naturalism worked in the opposite direction, dissipating any illusion of things being inhabited by a deeper meaning. Emphasis on risk and instability and the existential notion that man's very freedom is conditioned and hampered by limitations became widespread after the wars. Woolf's and Joyce's narrative moves simultaneously with and

²¹⁵ The theory of drives, where man develops exclusively under the influence of his self-interest, which demands optimal satisfaction of his libidinal impulses, always on the condition that they do not endanger his interest in self-preservation ("reality principle"), dominated Freud's systematic thinking until 1920, when a new phase of his thinking began, which constituted an essential change in his concept of man (see Freud, 1935:141-42). Instead of the opposition between ego and libidinous drives, the basic conflict now was between "life instincts" (Eros) and "death instincts". The life instincts, comprising both ego and sexual drives, were placed in opposition to death instincts, which were considered the root of human destructiveness, directed either toward the person herself or the world outside. These drives are not located in any particular erogenous zone nor do they respond to particular stimulation. Eros has the tendency to unite and integrate while the death instinct has the opposite tendency. Both drives operate constantly within man. This new concept of man is not modeled on materialistic-mechanistic thinking; it can rather be considered a vitalistic oriented concept. But the role of destructiveness comes to the surface in this new model. Erich Fromm (1970) suggests that Freud's new appreciation of destructiveness had its roots in the experience of the first World War.

²¹⁶ Elizabeth Ermarth (1992) has made a similar claim.

against Romantic aesthetics. On the one hand, they try to overcome their fear of fragmentation, of instability, by capturing those special "moments of being", the epiphanic moments where conscious awareness becomes central. But any attempt to work them into a unified theme, into a universal or transcendental order –found in nature (Woolf) or in human civilization (Joyce)- becomes a frustrated desire, dashed onto the shore like a wave. The Hegelian vision of historical progress is no longer possible for the Modernist artist.

Woolf's narrative offers a vision of life and time as a night journey without illumination, or as a wandering quest in search of nothing. Her feminine condition and her particular psychological situation did not allow her to envision a desired future. Her narrative is a constant reevaluation of the past which makes any prospective movement very difficult. Like a tree (we have used this organic metaphor to refer to Woolf's work), civilization stands on its past. Growth and advance is only possible after coming to terms with it. Only five per cent of a mature tree's mass is alive –the leaves, sapwood, root tips...-all the rest is dead, yet that gradually built structure of once-living wood is what allows the leaves to reach high and the roots to draw deep. Woolf's novels also stress the continuous flow of experience and the indefinability of character and external circumstances as they impinge on consciousness. A masked identity, "we are nobody" dissolved in the common world of things whose significance changes in the eyes of the narrator. It is as if Woolf preferred to fantasize about them instead of getting up (I'm thinking for instance of "The Mark on the Wall") and grasping them to make sure they really are. The narrator contemplates, meditates and dreams reality. A passivity which makes the world appear a cyclic repetition of episodes, seasons, parts of the day, as in *The Waves* or *The Years*. The passing of time becomes the real subject, with external objects acquiring a haunted appearance, the lighthouse projecting a hypnotic light into the dead unreality of the past, and the cyclic rhythmic movement of the waves framing the characters' deaths. The collection of moments gives the narrator a horizontal continuity in time, through the accumulation of personal history, and it also gives her a vertical continuity between the masked identity, dissolved in the world, and a "real" Self which disappears in the transformational quality of the subject. Rise and fall, life and death express the multiplicity of the Self, for "Death was an attempt to communicate people feeling the impossibility of reaching the centre which mystically evaded them; closeness drew apart; rapture faded; one was alone. There was an embrace in death." (*Mrs. Dalloway* 277).

With Joyce, one may occasionally think in terms of an extreme naturalism (García Tortosa's introduction to the Spanish translation of *Ulysses* speaks of hyper-realism; Tortosa, 1999: LX-LXX), only to be forcibly confronted with a highly circumspect and ironic

awareness of the role played by convention in producing the effect of reality. Joyce constructs a floridly rhetorical poetic language, capable of encompassing the banal, the irrelevant and the casual, in which to render the meandering of the mind – a mind sensitive both to the contingent and to the odd and all that evades a neat, inclusive interpretation. His ironic hand disguises his frustrations, and his parallaxical approach and multilevel understanding of life emphasize the problems of closure in his narratives. Joyce's works do offer a future, his desired metempsychosis. But this future is achieved with the help of his readers. It is Joyce's reader who builds up his work of fragments into a coherent whole, a creation out of the chaos of ideas in which he chose to bury his own text, only opened to dialogue with the reader through the medium of language.

Finnegans Wake is an open text in the sense that it is a project (Joyce's name for it was "work in progress") with no fixed or determined nature. It offers the reader a set of possibilities from which (s)he may choose and on the basis of which (s)he can project her/himself. It is a work of fragments in which the text is not. It exists only as possibility. As possibility, this existence is the anticipation, the expectation, the projection of the future. The future is its fundamental temporal dimension, to which the present and the past are subordinate and secondary. The existence of the text is always stretched out toward the future. In this our asymmetric experience of time consists: we can see the past but not influence it and we can influence the future but not see it. Joyce's narrative also stages the core fallacy of futurist prediction, the fact that desire always misreads fate. Probable things are vastly outnumbered by the countless near-impossible eventualities, not worth being taken into account in our prevision. Yet these random pseudo-events are more likely to occur. It is only in this sense that the Joycean project could be labeled "hyper-realist". Fiction has to be plausible. Reality does not. Reality, as recent events on September 11th 2001 have shown, is always extraordinary.

One problem of Existentialist philosophy is the difficulty of communication, or well-grounded intersubjective relationships. We have seen that one of Woolf's main concerns is precisely this communication gap which she explores in all her narratives. Like Joyce, her multiple point of view and the use of internal monologues and stream of consciousness techniques manifest that there is no single, universal Truth. Truths are relative. And as Derrida writes "the thinking of the end of man, therefore, is always already prescribed in metaphysics, in the thinking of the truth of man" (Derrida, "The Ends of Man", 1982:121).

Woolf seeks to avoid skepticism (which affirms the equivalence of all truths) by a constant confrontation between the different truths through an always more extended and deepened intersubjective communication (multilevel consciousness, multiple point of view, etc.) *The Waves* seems to be the answer to Woolf's desire for unity, a kind of universal consciousness rocked by the rhythm of nature. However, her dream does not last very long. In *The Years*, Woolf returns to the hunting vision of a life of fragments, an ephemeral party which only lasts until the glass breaks in the toast.

Joyce's parallax or multilevel thinking causes him to open his text to the reader. Every project is for Joyce a Fall into factuality (reality as presence or present) from which he can only save himself by projecting not to project, that is creating a "work in progress", a "fin again". The only way to be always a possibility, a future, and to avoid plunging into factuality, is by being indifferent to any possible project. In this way, Joyce's narrative evades a resolution, refuses to make a choice.

The contrast between the modality proper to existence, which is possibility, and the modality proper to Being, which is reality or facticity, culminates in considering existence as nothingness of Being, as the negation of every reality of fact. Nothingness becomes for the Existentialists, possible existence, the negation of the reality of fact, Stephen's cry "Nothing" in *Ulysses*, as he shatters the light of knowledge and certainty. The pivotal point of this conclusion is the antithesis between possibility (nothingness) and reality (oppressive factual presence). "He read the verses...That was he: and he read down the page again. What was after the universe? Nothing. But was there anything *around* the universe... (*A Portrait*. 1993:27; emphasis added). Stephen and Joyce attempt to go beyond nothingness in a recursive or Viconian "around".

This understanding of the nothingness of existence leads Joyce to choose what Derrida, after Heidegger, has called "the outermost possibility of the impossibility of any existence at all" (Derrida, 1998:47; my translation), the only unconditioned and insurmountable possibility that belongs to him: death, which isolates man but is a *certain* possibility for it weighs upon existence. This confrontation enables Joyce to perceive the common destiny to which all humans are subject. In this fidelity consists the historicity of existence, which is the repetition of tradition, the Viconian recirculation, the return of the possibilities from which existence had earlier been constituted, the wanting for the future which has been in the past, the incorporation of the Other into the Joycean project.

For Joyce, as for Heidegger (1927), dying is not an event²¹⁷, but a phenomenon to be understood existentially, for events take place and death is a non-place, a no-where; it reveals itself not as "is" but as "is not". Thus the totality of Being is fundamentally linked to its own negativity, its own non-Being or Nothingness. Similarly, the limits of our knowledge are not in what is thought, but in what is unthought (the non-yet thought or the always-already thought), and the limits of language, a social structure which mediates thinking and representation, are, as Wittgenstein suggested, the limits of thought, for our knowledge of the world is preconditioned by a certain arrangement of the ability to know (Foucault, 1970:372-3), "experienced and transversed as language in the play of its possibilities extended to their farthest point" (Ibid.383). "What emerges is that man has come to an end and that by reaching the summit of all possible speech he arrives not at the very heart of himself but at the brink of that which limits him; in that region where death prowls, where thought is extinguished, where the promise of the origin interminably recedes:" (Ibid.).

In Joyce's *Finnegans Wake*, one discovers a tendency to privilege a Viconian circularity in which the end of man is his beginning, a *ricorso* with a difference, for the past is overcome so as to remove it. *The Wake* is not an epiphanic moment disclosing paralysis as *Dubliners*. It is an "aporia", an inconclusive argument; a non-passable situation, a place without pores, both of birth and death; *arche* and *telos*, a possibility as impossibility. It does not enter into the dynamics of a Nietzschean repeated eternal return, which "risks sinking into the autism of closure"(Derrida, 1998:31-32; my translation), for it implicates a plurality, a dialogue, an oscillating symmetric/asymmetric or *Simassi* structure (Caparrós, 1994:230). By grounding the ends of thought in language, Joyce's "work in progress" suggests that there is not just one end to the project, that "The End" is an open ended question, a quest for *no-thing*. The text affirms a radically non-foundational notion of play and the deconstruction of stable essences.

The dissemination (see Derrida, 1975:429-538) achieved in *The Wake* places transcendent time (time as journey metaphor) into the dimensions of language. Time becomes a place of non passage, of impossibility, that may not be located at all. A place of non-placeability, for as Derrida has suggested (1993:73), there is no place without the possibility of its displacement. The journey metaphor (history) is no longer appropriate to describe this conception of time. At this point, we need to return to a question we have posed before: Can Joyce's project be labeled "Modernist", or can we speak of a postmodern Joyce? I can see no

²¹⁷ In 6.4311, 6.4312, 6.54 and 7 of the *Tractatus*, Wittgenstein raises a similar point.

reason for calling Joyce a postmodernist, but I do think that *Finnegans Wake* is the best overture for postmodernism ever written.

In "Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism", Jameson has argued that postmodernity and postmodernism refer to qualitative changes in society and to their cultural manifestations, in which the capitalist mode of production and exchange has produced a shift from the closed time of feudalism to an open-ended dynamic and godless time, oriented to the future of capital accumulation. Similarly, postmodernity seems to be characterized by a potentially infinite set of oppositions which obey a discursive rather than a descriptive necessity, functioning as a logical operator in a tautological and self-justifying circuit generating fictions (states of possibility with no presence) that have no content other than periodization, and which avoid resolution.

John Frow (1991) has also pointed out that this discursive necessity has a definite historical location which responds to the inner contradictions of a Modernism which have gone on too long, that have failed to age. The necessity of a successor to Modernism corresponds to the definition of the second half of the 20th-century as postmodernism, a definition which, as Frow argues (141), captures solely the chronological form ("post"), the difficulty of assigning *temporal* limits to cultural Modernism, and which refuses all indication of content. The emphasis of the postmodern alternative to Modernism is therefore entirely based upon a different *temporality*, and one that is, paradoxically, not progressive or new, but static, oscillatory or, as Ermarth (1992) has termed, rhythmic.

For Frow, the postmodern world view, based on a desire to succeed Modernism, to end history, envisions no future (hence the postmodern preoccupation with apocalypse and death). Its founding gesture is a Modernist destruction of the modern, a tautology, a repetition of the break with the past. It is in this sense, like a psychological repression, not an overcoming of the problem (Lyotard, 1986:121). The need for telling, for narrative, continues to the point of silence or madness, not in simple progressive succession but with a dialectical reversal. Having reached the point of absolute Modernist aporia, the postmodern works with the "discarded and marginalized materials of Modernism (figure and representation...)" (Frow, 1991:142) and pursues a different direction, irrelevant, a direction without a project, just with a difference.

Frow argues that positing a marked break between epochs reinforces the ideal opposition between non-contingent historical unities, and thus it cannot deal with the possibility that certain postmodernist texts, Frow refers to postcolonial texts, remain centrally within the aesthetic of Modernism (Ibid.) He argues that if postmodernism were qualitatively

different, it would have to be grounded on a quite different *temporality*, for it is caught between contradictory imperatives: the change/to be still, and to be historical/to be the end of history. (Ibid.).

The end of history, posthistory, or directly the death of history lays on the belief that historical processes can never be objectively known, that the historian's voice cannot pretend to be neutral. The end of history appears together with other ends, such as: the end of metaphysics, the end of metanarratives, the end of universals, the end of large-scale truths, the end of the subject, the end of man himself, all arising in the fragmentation that the concept of "reality" has undergone in the 20th century.

Therefore, the development of philosophy of language, and narrative in particular, and the obvious process of poetization in which different disciplines are beginning to install themselves in the borderland between art and aesthetics, literature, philosophy and science, are manifestations of a new paradigm shift we are just beginning to glimpse.

It is also true, that "art is suffering from an acute consciousness of plenum and void" (Brooke-Rose,1982:340). Everything has been done before. The past is experienced as a burden, debris. A stuttering place of paralysis, pastiche and parody, where artists struggle to assert their singularity, their primary narcissism, developing survival strategies that celebrate the physical and psychic self, the subject and the hedonistic pleasures of art. This process of personalization continues to stress a demand for freedom, choice, plurality and difference. A cool, fair-play, democratic stance where tolerance borders indifference, and ideological legitimization is no longer fashionable (Lipovetsky,1983:129-30).

The influence of fashion, quick and self-preoccupied, of a culture which values the occasional good idea, accelerated by global markets, rather than the gradual, incremental and slow process of accumulation, the proliferation of democratic values and multiculturalism, the speed of the digital and network revolution, suggest "a Reformation revisited" (Ruland & Bradbury,1991:Preface XV). "We have lately lived in an age of Postmodern deconstructions, in which more energy has been put into demythologizing interpretative myths than constructing them. (...) An age of rapid communication and vast, parodic cultural assimilation, where the boundaries of nations are no longer the boundaries of ideas." (Ibid.).

New technologies are transforming the nature and transmission of the conditions of writing, of the sign. The separation between popular and creative literature is wider than ever. The influence of the cinema, radio and press has created a mass of popular consumers who

would not care and would never be able to read Woolf or Joyce unless in digested form on the screen.

The process of negation and rupture initiated by Modernism has culminated in the iteration, the ritual repetition, the stereotype, the “copies of copies”, the rhetoric of form, Modern with a small difference -the “post” of impostor, the plagiarist artist, the vampire that Joyce acknowledged in himself. The break with the past, the temporal gap, has become a place of *jouissance*, of celebration. Time has become temporality, party-time and pleurably free to spare.

It is easy to see evasiveness, irony and skepticism in Joyce’s work. His refusal to make a choice, his quest for utter freedom, stems from his cultural context, a world threatened by totalitarianism and total war. A time of ruptures and fragments, questing for difference and a democratic voice which sought to ignore the past and to demolish history. A time to search for a new allegoric, rhythmic language, not experienced as weighed down by historical accumulation. A time to say “yes!”.

Although you will rarely come to definite answers in literature and, in the best cases, you may find the perfect expression for a question, more and more people think that the postmodern artist has been too long in an (ex)stasis of *jouissance*. It is perhaps about time choices were made and consensus gained. It is perhaps about time that the anorexic postmodern individual began to build his void, de-natured, recyclable self and, ignoring mass media, amassed his own value and weight. The time for dissemination has come to a dead end.

Deconstructive, destabilizing feedback loops can be isolated in a singularity, only to be integrated and absorbed later. Instead of breaking under stress, systems, which, naturally, can be created by man and culture (although natural systems also exist) have adaptive properties. It is the combination of fast (shocks-change-fragments-discontinuous intervals) and slow (the past built into the present-remembrance-continuous pace) that makes the system resilient. Competition, innovation and random improvisation can propose emergent possibilities, the young part of the system. The old part’s interests are located on the slower side of the continuum, whose job is to remember and provide infrastructure or immanent design. Fashion moves at the pace of economic history. Culture at the pace of language and religion. Nature, as Woolf realized, has a longer now.

As Eliade has shown, ancient theocratic civilizations revolted against concrete historical time through the use of remembrance, collective nostalgia or ritual, a periodical return to the mythical time of the beginning of things. The Jewish and Christian historicity continued to seek

release from time, planning escape in the future, the Messiah or Resurrection. The same can be said of other religions.

The Modernists attempted to mask their fragmented selves behind a collective consciousness, which involved circularities, or behind parallaxical relativistic approaches, which avoided resolution and metempsychosically vampirized the future. But perpetual renewal and continuity go together. The transcendent, timelessness, eternity, *différance* are all the opposite of a long time, a time that has a finite length.

In an age when machines become obsolete every three years, where technological acceleration drives economic, political and cultural acceleration, where life becomes perpetual transition with no resting point in sight, where change no longer feels quantitative or qualitative but cataclysmic, we seem to hold on to infinite time. Infinitely branched instead of centralized. Postmodern technology and culture do seem to have some of the tempting attributes of immortality. Their fractal forms, infinitely differing, routinely displace the essence, in favor of emergent possibilities. Perhaps the time has come to plan for our death. For a time that includes the future. The proliferation of voluntary organizations, conservationist groups, ecologists,... all have in common a preoccupation for our uncertain future. We do not know what lies ahead, all we do know is that we are in it together.

This dissertation project has attempted to tend a bridge among different disciplines, to hold a no-boundary position, an egalitary strategy of dialogue and openness, a syncretism that, as Lipovsky points out, may hide a paradox, for it could consecrate void and repetition creating a pseudoevent, a virtual reality (Lipovsky, 1983:125). The difficulty is, once more, to work simultaneously against and with the accumulated debris, the past, which is the best guarantee for innovation. Revolution and deconstruction have attempted a break with the past, widening the gap and not allowing feedback. Since we cannot influence a past that we can see, a ghost presence in our present, let us work with it and influence the non-presence of our future, which we cannot see.

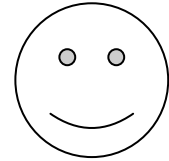
Let us put behind us that impression of *déjà-vù*, of everything having been done before. Let the ghost die, and let us learn to die. Let us be the end of history so that we can create new options. Not merely probable, but possible constructive options. Let us make possibilities (*kairos* –propitious moments of opportunity) out of our impossibility (*chronos*). “And then, perhaps, we will begin to dream once more with our eyes closed” (Paz, 1992:92)

Works Cited.

- Agamben, Giorgio (1991) *Language and Death: The Place of Negativity*. Minneapolis: University of Minnesota.
- Arbib, Michael and Hesse, Mary (1986) *The Construction of Reality*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Arnheim, Rudolf. *The Power of the Center*. Berkeley: University of California Press, 1988
- Bakan, David *The Duality of Human Existence* Boston: Beacon Press, 1966
- Bateson, G. and Bateson, M.C. *Angels Fear*. N.Y.: Macmillan, 1987
- Baudrillard, Jean (1990) *Fatal Strategies*. Trans. Philip Beitchman & W.G. Niesluchowski. New York: Semiotext(e)/Pluto.
- (1988) *Selected Writings*. Various translators. Mark Poster, ed. Stanford, California: Stanford University Press.
- (1988) *The Ecstasy of Communication*. Trans. B. & C. Schutze. Ed. By S. Lotringer. New York: Semiotext(e).
- (1983) *Simulations*. New York: Semiotext(e)
- Becker, Ernest. *The Denial of Death*. N.Y.: Free Press, 1973
- Benjamin, Walter (1963) *Ursprung des deutschen Trauerpiels*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972. *El origen del drama barroco alemán*. trad. de J. Muñoz Millanes. Altea, Taurus, Alfaguara, S.S. 1990.
- Bruner, Jerome. *Actual Minds, Possible Worlds*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1986
- Durant, Will (1961) *The Story of Philosophy*. New York: Pocket Books / Simon & Schuster.
- Eliade, Mircea (1976) *Ocultismo, Brujería y Modas Culturales*. Barcelona: Paidós, 1997.
- Epicurus (1964) *Letters, Principle Doctrines and Vatican Sayings*. Tr. Russel M. Geer. New York: Macmillan Publishing Company.
- Derrida, Jaques (1972a) *Margins of Philosophy*. Trans. Alan Bass. Chicago: U. of Chicago Press, 1982.
- "The Ends of Man" in *Margins of Philosophy*. Tr. Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press.
- (1972b) *La Dissemination*. Paris: Éditions du Seuil. *Dissemination*. Trans. Barbara Johnson. Chicago University Press, 1981. *La diseminación*. Madrid: Fundamentos, DL, 1975
- "In Plato's Pharmacy". In *Dissemination*. ed. & trans. B. Johnson. Chicago: University of Chicago Press, 1981, 61-171. (pp. 91-262 in the Spanish translation)
- (1978) *Writing and Difference (L'écriture et la différence 1967)*. Trans. Alan Bass. Routledge & Kegan Paul. Chicago: U. of Chicago Press, 1981 (references from the 1981 edition).
- "Structure, Sign and Play in the Discourse of Human Sciences" in *Writing and Difference*, reproduced in David Lodge (ed.) *Modern Criticism and Theory*. London. Longman 1988. pp 108-124.
- "Freud and the Scene of Writing" in *Writing and Difference*. Trans. Alan Bass. Routledge and Kegan Paul. Chicago. Univ. of Chicago Press.
- "Genesis and Structure" in *Writing and Difference*. Trans. Alan Bass. Routledge and Kegan Paul. Chicago. Univ. of Chicago Press.
- (1984) "Two words for Joyce" in *Post-structuralist Joyce: Essays from the French*. Cambridge University Press. Ed. Attridge & Ferrer. Cambridge University Press.
- (1988) "Ulysses Gramophone: Hear say yes in Joyce". Trans. Ina Kendall. *James Joyce: The Augmented Ninth*. Ed. Bernard Bebstock. Syracuse: Syracuse University Press. Reproduced in *Acts of Literature*, Derek Attridge (ed.). New York & London: Routledge, 1992, 253-310.
- (1991) *Donner le temps. La fausse monnaie*. Paris: Galilée. Trans. *Dar el tiempo. La moneda falsa*. Barcelona: Paidós, 1995.

- (1992) *Acts of Literature*. Derek Attridge (ed.). New York & London: Routledge.
- "An Interview with Jacques Derrida" in *Acts of Literature...*
- (1998) *Aporias. Mourir –s'attendre aux <limites de la vérité>*. Paris: Éditions Gallée, 1993. *Aporías: morir-esperarse (en) los "límites de la verdad"*. Trans. Cristina de Peretti. Barcelona: Paidós, 1998.
- Foucault, Michel (1970) *The Order of Things*. New York: Random House.
- (1977) "Nietzsche, Genealogy, History" in *Language, Counter-Memory, Practice*. Tr. Donald Bouchard. Ithaca: Cornell University Press.
- (1977) *Language, counter-memory, practice: selected essays and interviews* (edited, with an introd., by Donald F. Bouchard) translated from the French by Donald F. Bouchard and Sherry Simon. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- Freud, Sigmund (1935) *Civilization and Its Discontents*, trans. J. Riviere, London, The Hogarth Press, pp. 141-42.
- Friedman, Maurice (1964) *The Worlds of Existentialism*. N.Y.: Random House.
- (1967) *To Deny Our Nothingness*. New York: Delacorte.
- Fromm, Erich, (1970) "Freud's Model of Man and Its Social Determinants" in *The Crisis of Psychoanalysis: Essays on Freud, Marx and Social Psychology*. Greenwich, Conn: Fawcett Publications, pp. 44-60.
- Frow, John (1991) "What Was Post-Modernism?" in *Past the Last Past. Theorizing Post-Colonialism and Post-Modernism*. (eds.) Jan Adam and Helen Tiffin. New York, London, Sydney, Tokyo, Singapore: Harvester Wheatsheaf.
- Taylor, Charles (1996) *Fuentes del yo*. Paidós.
- Fukuyama, Francis (1992) *The End of History and the Last Man*.
- García Tortosa (1999) (ed.) *Ulysses*. Madrid: Cátedra. Letras Universales.
- Heidegger, Martin (1927) *El ser y el tiempo*. Mexico: Fondo de Cultura Económica. 1984. *Being and Time* (1962). Trans. J. Macquarrie and Ed. Robinson. New York: Harper & Row.
- Jameson, Fredric (1989) "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review* 146 (July-Aug. 1984): 53-92. London [etc]: Verso, 1992
- Kaufmann, Walter (1989) *Existentialism from Dostoevsky to Sartre*. New York: Meridian Penguin.
- Kristeva, Julia (1984) *Revolution in Poetic Language*. Trans. Margaret Waller. New York. Columbia University Press.
- (1980) *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Trans. Thomas Gora, Alice Jardine, and Leon Roudiez. New York: Columbia University Press; Oxford: Blackwell.
- "Word, Dialogue and Novel" in *Desire in Language*. New York: Columbia University Press, pp. 64-91.
- "From One Identity to An Other" in *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Trans. T. Gora, A. Jardine & L. Roudiez. NY: Columbia U. Press.
- (1979) "Women's Time" ("Les temps des femmes"). Trans. Alice Jardine & Harry Blake. *Signs* 7, no 1 (Autumn 1981):5-35.
- (1973) "The System and the Speaking Subject", *The Times Literary Supplement*, 12 October, p.1249.
- Kundera, Milan (1980) *The Book of Laughter and Forgetting*. Trans. Michael Henry Heim. New York: Knopf.
- Lipovetsky, Gilles (1983) *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*. Paris: Gallimard. Trans. J. Vinyoli y M. Pendax. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama, 1986(1), 1995 (8).
- Lytard, Jean-François (1984) *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Trans. Geoff Bennington & Brian Massumi. Theory and History of Literature, vol 10. Minneapolis: University of Minnesota Press. *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra

- (1986) *Le Postmoderne expliqué aux enfants*. Paris: Galiléé.
- (1989) *The Lyotard Reader*. Andrew Benjamin, ed. Oxford: Basil Blackwell.
- Olson, Robert G. (1962) *An Introduction to Existentialism*. New York: Dover Publications.
- Paz, Octavio (1961) *The Labyrinth of Solitude*, trans. Lysander Kemp. New York: Grove Press
- Rubin Suleiman, Susan (1986) *Naming and Difference: Reflections on Modernism versus Postmodernism in Literature*. In *Approaching Postmodernism*. ed. Douwe Fokkema and Hans Bertens. Amsterdam: John Benjamins.
- Sartre, Jean Paul (1943) *L'Être et le néant*. Paris: Gallimard. Spanish Trans. *El ser y la nada*. Madrid: Alianza, 1984,89 & Altaya,1993.



CODA

Time, from a psychological point of view, is many things. It is the flow of internal and external events, the framework for localizing memories, the patterns that we build into our representations, and the co-ordinates that we use for reckoning where we are in the present. Time is a constructed dimension. At best it is an efficient adaptation to the patterns of nature and culture, a structure that gives meaning to our activities and allows us to have many different facets to our lives. At worst, time is a form of tyranny. The more we can understand about the construction of temporal experience, the better we can fashion the world of time in which we want to live.
Friedman, 1990:120

The different systems or ideas of the world that we construct, are built on an immense ruined field, and emerge from our vital conducts and experiences. Within the multiplicity of systems, one can discover a number of permanent tendencies, such as the gap reason-will, which Phenomenology has tried to bridge acknowledging the role of concepts and also the intuitive character of sensible perception in the determination of our ends.

The methods of natural sciences provided the emphasis on the notion of progress. Newtonian mechanics, for instance, explained natural changes in terms of movements, following fixed causal rules. The complex structure of modern technological civilization has contributed to the accessibility of the causes of these variations. Our will can create the desire effects or at least make a prevision of them. This may be the reason why the belief in an unchangeable pattern or order has disappeared.

The development of natural sciences has also contributed to shake the foundations of religious beliefs, where sensible reality was considered a manifestation of something essentially unknowable. Theophanies have gradually become phenomenological epiphanies.

The analysis of human consciousness and knowledge carried out by the philosophical systems of the 19th-century and early 20th-century has added to this work of destruction. Space, time and causality have been open to question, and historical comparison among the different systems have shown the relativity of all convictions and their conditioning by climate, race and circumstances, exposing them as cultural constructs.

Skepticism and anarchy are symptoms of a dissonance between our scientific mind and a spiritual essence that becomes an impossible quest. Unlimited freedom and oscillatory perspectives, the play of indefinite possibilities, provide a *jouissance* which has the sweet-

bitter taste of existential anguish. The dream of a superior foundation, universally valid, a conception of the world that could resolve that permanent enigma of life's sense and purpose, the possibility of a Metanarrative, of metaphysics is exhausted. The solution to the enigma of life disappears into a nebulous chaos-like structure and a cyclic ricorso. The gods of the past became the ghost presences of today .

More recently, however, there has been a definite move to find positive interpretations of the void (chaos as ordering principle), to *let the heap of embers light up again*.

In the course of this dissertation project we hope to have shown that time is a polysemic notion that comprises perhaps too many things. The 20th-century has involved a massive reformation of temporality. Scientific, philosophical and linguistic models have revised the formulations of time and consciousness inherited largely from the 17th-century which formulated time as a categorial imperative 'natural' to human thought and inseparable from the conception of the individual subject, Descartes' "*cogito*". We have analyzed the revisions that the concept of time has suffered as a philosophical, social and scientific representation. We have seen how new paradigms have grown out of the old ones, and time has gradually emerged no longer constant but instead a function of relative motion, a function of position, a dimension of events, of culture, and finally of language.

By focusing on a phenomenal 'event' in which subjectivity and objectivity cannot be distinguished, Phenomenology moved beyond the identity and similitude negotiations that characterize the construction of historical time and its rationalized consciousness, and anticipated the always-embedded and in-process postmodern subjectivity.

The re-figuration of fiction-making as the primary mode of consciousness, the subject of latter sections of this project, has emphasized time as position/event in terms of language, and has revealed its role in the creation of narratives (temporal by definition), its power of invention and creation to the point of making it the very foundation of discourse. The importance of the literary texts has become obvious and any discipline or belief has appeared since then discourse bound.

This reformulation of the concept of time has involved a revision of everything in it: anthropomorphism, metaphysics of presence, transcendence, the structure of all human disciplines..., for the idea of system, of origin and end, has become inadequate in a discourse where essence or identity is multiplied because it is always situated discursively, which is to say always constructed by systems of signs whose function is differential. In Derrida's words, "How are we to know what the temporalization and spatialization of a meaning, of an ideal

object...are, if we have not clarified what "space" and "time" mean? But how are we to do this before knowing what might be a logos or a meaning than in and of themselves spatio-temporalize everything they state? What logos as metaphor might be? (Derrida, "Plus de Métaphore", 1982:227). "Already the opposition of meaning (the temporal or non-spatial signified as meaning, as content) to its metaphorical signifier (an opposition that plays itself out within the element of meaning to which metaphor belongs in its entirety) is sedimented-another metaphor-by the entire history of philosophy." (Ibid.228).

It seems as if the very definition of disciplines and fields of research, perhaps the very notion of research itself, of thesis (the term 'project' is much more appropriate for this dissertation), the very possibility of conclusion and closure has been eroded together with the notion of time.

Yet, if we cannot conclude, let us, at least, write a postmortem and *end* the project arguing that textual structures are undoubtedly significant, and that their full significance can only be realized when they are related outwards, to linguistic systems on the one hand, and to conceptual representation (schemata) on the other. It is true that, in a sense, this is only to place one kind of structure inside another: the interrelation of world knowledge, text schemata, and language may simply form another, bigger, but equally closed structure. As such, this larger structure might seem to be not an escape from structure, but one step in another chaos-like, Derridean system of infinite postponement and play. Yet arguably, this larger structure encapsulates a larger section of human experience of discourse, and its study will bring us closer to understanding discourse than the study of any of its components in isolation.

What do we seek through millions of pages? Still hopefully turning
the pages ...

Woolf, *Jacob's Room*, 108

Time present and time past
are both perhaps present in time future,
and time future contained in time past.

If all time is unredeemable
What might have been is an abstraction
Remaining a perpetual possibility

Only in the world of speculation.

T.S. Eliot, "The Four Quartets"

Fashion/Mode is like the hot embers that flames leave in a
unique way, the only trace revealing that there really was a
fire.

Paul de Man, 1979:164 (my translation)