

ULYSSES Y THE BRITISH MUSEUM IS FALLING DOWN: MODELO Y REINTERPRETACION

María José de la Torre Moreno
Universidad de Granada

Abstract

This paper attempts a brief analysis of the parallelisms between these two novels by James Joyce and David Lodge respectively. To that end, first we will sketch the main features that characterize both writers as belonging to different narrative traditions, the modern and the contemporary, with some qualifications. The crux of the work lies in the study of how *Ulysses* serves as structural model to *The British Museum Is Falling Down*, just as Joyce also used *The Odissey*. The influence of Joyce in Lodge will also be seen in the thematic and stylistic reinterpretations of *Ulysses* found in the latter's novel.

Es bien sabido que James Joyce se convirtió en un clásico poco tiempo después de su muerte, tras un corto período de canonización en el que junto a la admiración por su obra abundaron los ataques de la crítica, el rechazo de editoriales, la presión de la censura, etc¹. Su canonización viene marcada por el reconocimiento que otros autores revelan al considerarlo parte de la tradición de la que se nutre la literatura, y utilizarlo como modelo en la composición de sus obras. Esta utilización puede ser simplemente resultado de la propia "belatedness"² de cada autor, o bien una reinterpretación expresamente derivativa, como la que hace David Lodge en algunas de sus obras, y especialmente en *The British Museum Is Falling Down*, que es la que nos interesa para los propósitos de este trabajo. Nuestro objetivo será señalar las conexiones que se aprecian entre el *Ulysses* de Joyce y la novela de Lodge arriba citada, aunque para ello en el proceso se apunten también otros aspectos en que sendas obras de Lodge resultan influenciadas por la obra de Joyce.

Un primer paso para este estudio requeriría de una caracterización comparativa de ambos autores como la siguiente, que a nuestro parecer resulta económica y útil por lo clarificadora: cada uno de ellos representa un tipo de narrativa dife-

rente, la narrativa que se encuadra dentro de la tradición realista, y la que alejándose de la realista se ha dado en llamar moderna³. Evidentemente, Joyce responde al último tipo de prosa, mientras que Lodge se halla más a gusto dentro de la estética realista, aunque con frecuencia la combina con procedimientos formales de tipo modernista. Como el propio Lodge apunta, la narrativa moderna se caracteriza por la reducción de los acontecimientos de la trama que componían la estructura de la novela realista tradicional “in order to make room for introspection, analysis, reflection and reverie”⁴. Puesto que al diluirse la importancia de los acontecimientos la estructura narrativa queda debilitada, el autor moderno recurre a otros procedimientos para unificar y ordenar el material de su obra. Entre ellos, son característicos la imitación expresa de modelos literarios o arquetipos mitológicos, ambos presentes en *Ulysses*.

Sin duda, hay otros rasgos que diferencian las técnicas narrativas modernas de las realistas (flexibilidad en el orden cronológico de la narración, disolución de la figura del narrador, etc.). No obstante, el criterio por el que vamos a diferenciar aquí ambos tipos de escritura, y por ende, la narrativa de Lodge y Joyce, es la distinción establecida por Jakobson y utilizada por el propio Lodge⁵ entre metáfora y metonimia. Según el esquema de Jakobson la prosa, en tanto que progresa a base de añadir elementos que se relacionan entre sí por contigüidad, es un género esencialmente metonímico. La poesía, en cambio, al operar sobre la base de la similitud (no sólo por medio de tropos relacionados con la metáfora como la alegoría o la personificación, sino también por medio de la propia métrica —la rima se basa en la similitud—) es un género metafórico. Siguiendo este razonamiento, Jakobson concluye que la narrativa realista, al avanzar por medio de digresiones que van y vienen entre hechos de la trama, personajes y ambientes, tiende aún más hacia el polo metonímico, mientras que la narrativa romántica y simbolista, y por tanto, la moderna, tiende hacia el polo metafórico.

Según esto, la prosa moderna participa de las características del lenguaje poético, lo que explicaría en cierto sentido la dificultad de comprensión de obras como *Ulysses*, escritas en gran medida en esta vena. El lector de la novela, acostumbrado a esperar una determinada forma cuyo desarrollo sabe seguir de forma metonímica, por continuidad y contigüidad lógicas, se encuentra aturdido al encontrarse con una obra narrativa con una estructura metafórica, y por tanto más oscura, porque para su comprensión necesita hacer una lectura más propia de otro género como la poesía⁶.

Como el mismo Lodge señala, el carácter metonímico (y por tanto, realista) o metafórico (moderno) de estas obras a menudo se refleja en los títulos. Así, encontramos que numerosas obras dentro de la tradición realista denotan su carácter metonímico en la elección del título, que suele designar nombres de personajes o lugares que aparecen en la novela: *Mansfield Park*, *Emma*, *Tess of the d'Urbervilles*, *Oliver Twist*, *Howard's End*, etc. Por el contrario, los autores modernos tienden a escoger títulos con denotaciones metafóricas en cuanto a los temas de sus obras: *Heart of Darkness*, *Il nome della rosa*, *Ulysses*, *Finnegan's Wake*, *La metamorfosis*, etc.

Curiosamente, el título de la novela de Lodge que nos ocupa ofrece connotaciones metafóricas y metonímicas a un tiempo: *The British Museum Is Falling Down*, al sugerir el sentido caótico de las experiencias del protagonista y designar el lugar en que ocurren y al que se remiten. Lo notable del caso es la doble naturaleza de la obra en cuestión, porque participa de la tradición realista (aunque en menor grado que muchas de las novelas de Lodge) y de la modernista, en tanto en cuanto es una obra derivativa y paródica, cuyo modelo general es el *Ulysses*.

Ulysses es también una obra derivativa, que toma elementos de otros géneros (como por ejemplo, de las técnicas cinematográficas, o del discurso periodístico al introducir titulares de prensa) e incluso en algún momento paródica (recuérdese el episodio de “The Oxen of the Sun”), y tiene también en común con *The British Museum Is Falling Down* la interpenetración de lo metafórico y lo metonímico. En cuanto a lo metonímico, es el motor de una de las “streams of consciousness” que, introducidas en la narración por medio del estilo libre indirecto, vertebran la obra: los pensamientos de Bloom avanzan relacionando elementos contiguos en el espacio o en el tiempo, como ocurre por ejemplo en el monólogo en que la ilustración de una página de prensa que ve en la carnicería desencadena una serie de recuerdos⁷.

Por lo que se refiere a la naturaleza metafórica de la obra, es comparativamente más relevante. Por una parte, al contrario de lo que ocurría con Bloom, la “stream of consciousness” de los monólogos de Stephen Dedalus tiende predominantemente hacia el polo metafórico, como se aprecia en el episodio de “Proteus” (según la caracterización del manuscrito)⁸, en que los pensamientos de Dedalus sobre la comadrona Mrs. McCabe no sólo contienen metáforas específicas (“cable of all flesh”, “buckler of taut vellum”) sino que se suceden unos a otros por medio de procedimientos metafóricos: inferencia de similitudes y sustituciones. Así, el cordón umbilical evocado por la comadrona lleva al joven (por asociación por semejanza entre este cordón y el de los hábitos de los monjes, y el telefónico) a pensar en los monjes, y de éstos pasa a imaginar una conversación telefónica con el cielo (*Ulysses*, pág. 32)⁹.

También encontramos el predominio de la metáfora en un plano superior, como el propio título nos ha señalado. En efecto, la estructura de la obra es metafórica, basada en las semejanzas que las andanzas de los protagonistas (Harold Bloom y Stephen Dedalus, principalmente) y otros incidentes que nos van mostrando la vida de Dublín, mantienen con las aventuras de Odiseo y Telémaco, y el universo del poema épico de Homero *La Odisea*, que funciona como modelo estructural para *Ulysses*.

De hecho, parece claro que la cimentación de la obra viene determinada por el esquema mítico de *La odisea*, cuyas correspondencias con los personajes de la obra (Bloom y Dedalus, sobre todo) establecían el cuerpo central de la novela, a partir del que Joyce iría añadiendo más y más elementos, completando el retrato de la vida de Dublín. El modo de composición de la obra es pues también propio de la escri-

ra metafórica. El texto de *Ulysses* se iba completando a base de interminables ampliaciones, que llegaban hasta el último momento, para desesperación de los editores de Joyce. Como se puede apreciar observando la versión final manuscrita de la obra, gran parte del texto aparece superpuesto a lo que era hasta ese momento la versión definitiva. Estas adiciones, que tomaban la forma de “afterthoughts, marginalia, interlineations, and corrections”¹⁰ son propias de un método de composición metafórico, pues un progreso metonímico de la narración no admitiría adendas continuas que rompieran la continuidad establecida en la versión *provisional*.

Hasta qué punto *La odisea* funciona como modelo de *Ulysses* queda de manifiesto en las correspondencias que cada capítulo o episodio mantiene con la obra de Homero. Estas correspondencias quedan explicitadas en la versión manuscrita de *Ulysses*, que da a cada episodio un título de evocaciones homéricas, y que simboliza el significado esencial de la historia que se nos cuenta en él, y lo relaciona con su correspondiente elemento o incidente en *La odisea*. Así encontramos títulos como “Telemachus” para el episodio en que conocemos a Dedalus, que aparece como el hijo preocupado que vuelve a casa, como un Telémaco moderno; o “Hades” para el episodio en el que Bloom se adentra en otro mundo, al viajar con otras personas a un cementerio cercano, o “Penelope”, episodio final en que aparece como protagonista la mujer, junto al esposo dormido que ha vuelto a casa al final de las aventuras del día.

Del mismo modo que la estructura de *Ulysses* es metafórica, también lo es la de *The British Museum Is Falling Down*, que a su vez tiene a la novela de Joyce como modelo básico de composición, aunque éste no fuera el propósito inicial del autor al diseñar la obra, como el propio Lodge admite en el “Afterword” de esta novela. Sin embargo, los paralelismos entre ambas obras son evidentes. Veamos primero las correspondencias temáticas: en las dos novelas nos encontramos con que la acción transcurre en un solo día, durante el que el protagonista (Adam Appleby en *The British Museum Is Falling Down*, y Harold Bloom en *Ulysses*) se encuentra envuelto en diferentes situaciones que guardan también cierta similitud (por ejemplo, el episodio “Hades” narra una situación de *bajada a los infiernos* similar a la de Adam Appleby cuando, intentando esconderse, se pierde en las entrañas oscuras y abandonadas del British Museum; o bien el episodio “Sirens” y el capítulo octavo en el que Adam acude a una peculiar *sherry party*, etc.). Ambos protagonistas vagan durante todo el día sumidos en sus pensamientos y preocupaciones, que giran fundamentalmente en torno a sus esposas, junto a las que vuelven al final del día. Una vez en casa, serán ellas (Molly Bloom y Barbara Appleby) las que cierran la obra con un largo monólogo interior del que nos ocuparemos más tarde.

Desde el punto de vista formal, ambas son novelas derivativas, que se nutren de la misma literatura, y en este sentido, ambas comparten la relación moderna entre la obra y la historia literaria, que en última instancia es el mismo tipo de relación que en la tradición realista existe entre la obra literaria y la experiencia extraliteraria (la *realidad*). En los dos casos esta naturaleza derivativa es abierta-

mente explícita. Como hemos visto, en la obra de Joyce el mismo título advierte de su inspiración homérica, y los episodios que la constituyen mantienen esta evocación. Si en *Ulysses* los personajes corresponden *grosso modo* a los moldes míticos de la epopeya clásica, en *The British Museum Is Falling Down* Adam Appleby se siente atrapado dentro de la literatura, y le parece que, dada la época que le ha tocado vivir, en que ya se ha escrito todo lo que puede pasarle a alguien, su vida se ve abocada a repetir situaciones necesariamente descritas ya antes en cualquier obra literaria. De este modo, Lodge justifica de forma realista la numerosas parodias que constituyen esta novela: haciendo que el protagonista sea dado a la fantasía y con cierta obsesión por la metempsicosis, cada incidente en que se ve envuelto comienza a tomar para Adam la forma del episodio de la obra literaria que él asocie, por similitud, con lo que le está pasando¹¹. Así Lodge se puede permitir estas parodias intertextuales (que al mismo tiempo se complementan con el modo cómico en que está escrita la obra) y mantener a la vez la consistencia realista. Aquí se marca de nuevo la diferencia entre Joyce y Lodge como autores practicantes de dos tipos de narración diferentes (como dijimos antes, la moderna y la realista o “contemporánea”, como el propio Lodge ha dicho). Porque la parodia de Joyce, localizada principalmente en el episodio “The Oxen of the Sun”, donde recapitula en forma de pastiche diferentes estilos dentro de la evolución de la prosa inglesa, no se circunscribe dentro de la narración, esto es, no queda explicada por ningún elemento de la novela que no sea el autor; en este sentido es una parodia metaficcional, cuya finalidad queda fuera de los acontecimientos de la trama; en última instancia lo que hace es recordar al lector la figura del autor, como el creador y organizador de todo lo que tiene delante.

The British Museum Is Falling Down contiene numerosos pastiches estilísticos y situacionales de diversos autores (Kafka, Conrad, James, etc.), entre los que se halla, por supuesto, Joyce. Por lo tanto, la influencia de Joyce es doble: como modelo estructural básico, y como objeto de una de las reinterpretaciones o parodias que configuran la obra. Sin embargo la de Joyce no es una parodia más, sino la última parodia, “the most obvious, the most appropriate and the most ambitious of all”¹² y la que completa la obra al ofrecer un punto de vista diferente a los problemas que han perseguido al protagonista durante todo el día: una visión femenina, más realista y pragmática de los problemas de la familia Appleby y en general de la vida. Evidentemente, la elección de Lodge fue el monólogo final de Molly Bloom, que aquí se transforma en el monólogo final de Barbara Appleby. En los dos casos las protagonistas piensan en el regreso de sus maridos y en lo que ellos les han contado del día mientras los contemplan dormidos. Las dos acaban de empezar su período (el de Molly lo hace durante el transcurso del monólogo), las dos recuerdan a sus beatas caseras, la declaración de amor y propuesta de matrimonio de sus maridos, y reflexionan sobre el cambio de talante entre antes y ahora, y sobre el sexo, los hombres y ellas mismas. Las dos hacen referencia a su formación católica, se ponen a rezar, y recuerdan sendos episodios de su infancia,

divertidos por la ingenuidad que los motiva, y de naturaleza parecida. Molly recuerda cómo respondió a la pregunta del confesor sobre dónde la había tocado el chico: "on the canal bank, father". Barbara recuerda a una ingenua compañera de colegio que, al decirle a la profesora que le dolía la cabeza, recibió de ésta, que lo entendió como un eufemismo, una compresa; la niña regresó del servicio con la compresa sujeta alrededor de la cabeza.

Las principales diferencias entre ambos monólogos radican en la distinta personalidad de ambas mujeres; Molly es un personaje más castigado por la vida, una mujer que ha luchado por su carrera y con una azarosa vida sentimental. Su experiencia sexual, como queda patente en sus múltiples referencias a diferentes amantes y encuentros amorosos, es incomparablemente mayor que la de Barbara, que sigue fielmente la doctrina católica sobre anticoncepción de los años sesenta (sólo es aceptable el "Rhythm Method"). Ella sigue tan inexperta como antes de casarse, ya que casi cada incursión amorosa ha resultado en un hijo, y ya tiene tres a los cuatro años de casada (de hecho, la frustración de su vida sexual y la posibilidad de que su esposa esté embarazada de nuevo constituyen las dos preocupaciones que obsesionan a Adam durante todo el día).

Sin embargo, es significativo que mientras Molly es una mujer mayor que Barbara y, en general, con menos motivos para enfrentarse al día siguiente con optimismo, acaba su reflexión con una reafirmación de esperanza, denotada por la repetición hacia el final del monólogo de la palabra "yes", que acaba siendo la última palabra de la novela. Barbara, sin embargo, con una familia agradable, con una flamante oferta de trabajo para Adam, y con la alegría de saber que no está embarazada, acaba su monólogo –y la novela– con un entusiasmo más tentativo, con la incertidumbre del "perhaps" con el que empieza y termina, del mismo modo que Molly, sus pensamientos. Desde luego, Joyce no tenía ninguna exigencia de realismo ni, por tanto, de verosimilitud, de modo que puede permitirse concluir su novela de la forma que considere apropiada sin sentirse contoneado por su continuidad lógica, entendida ésta como la mayor probabilidad de que unos hechos determinados sucedan a otros en virtud de las circunstancias en la vida extraliteraria. Lodge sin embargo no quiere sustraerse a su compromiso con la novela realista, a pesar de sus escauceos con procedimientos formales característicamente modernos, y deja a Barbara acabar con el mismo tono ilusionado pero pragmático con que empezó.

Desde el punto de vista formal, ambos monólogos interiores están escritos con la técnica de la "stream of consciousness", en la que el narrador desaparece y nos presenta directamente, como si no hubiera ningún intermediario entre el personaje y el lector, los pensamientos del primero según fluyen en su cabeza. Éste es otro proceso eminentemente metonímico, en que el criterio que provoca la libre asociación de ideas¹³ es en gran medida metonímico. Este procedimiento además adopta una forma que favorece hasta el extremo la unidad por contigüidad, pues los pensamientos no sólo aparecen desprovistos de mediaciones gramaticales en frases anacolíticas, incompletas y aparentemente inconexas (hay que descubrir el nexo de

unión, el proceso de asociación que ha tenido lugar en la mente del personaje); también desaparecen signos de puntuación, exclamación y admiración, mayúsculas iniciales y (en el caso de Joyce) apóstrofes que segmenten palabras. La omisión de estos signos impide fragmentar el discurso, romper su contigüidad, y favorece la ilusión metonímica de unidad, de un *continuum* como el propio pensamiento.

En todo caso, convendría señalar brevemente la diferencia formal entre ambos monólogos. El de Molly, además de ser mucho más largo (42 páginas frente a 9 del de Barbara) utiliza de forma más extensiva la “stream of consciousness” que ya habíamos encontrado en los soliloquios de Bloom y Dedalus. El narrador está ausente, ha desaparecido y sólo conocemos lo que pasa por la mente de Molly como si estuviéramos en su cabeza; incluso sus acciones nos son dadas a conocer por los propios pensamientos de ella, como el momento en que descubre que su período ha empezado, que nos imaginamos sus movimientos y sus gestos en la cama a través de sus exclamaciones mentales. En el monólogo de Barbara, Lodge introduce la “stream of consciousness” poco a poco, o en otras palabras, va reduciendo la intervención del narrador progresivamente, hasta su total desaparición. Esto tiene también en Lodge una justificación *realista*: el narrador interviene mientras Barbara está haciendo las últimas tareas antes de acostarse, y va contándolas, reduciendo su intervención a medida que la actividad de Barbara se reduce también; al final, cuando ella ya está en la cama, inmóvil, y lo único que le queda hacer es pensar, el narrador por fin se desvanece.

Antes de concluir este análisis de los paralelismos entre ambas obras no sería justo dejar de mencionar, aunque sea sólo de pasada, un par de aspectos que, aunque de menor importancia, se pueden observar efectivamente entre ellas, y que quizá hemos entrevisto a lo largo de esta exposición. Uno de ellos es la importancia del lugar donde se desarrolla la novela: en *Ulysses* la ciudad de Dublín es casi como otro protagonista, que es descrito a cada paso, a diferentes horas del día, por medio de otros personajes, etc. En definitiva, la elección de este marco geográfico no fue por azar, sino que respondía desde el principio al deseo de Joyce de retratar la vida de esta ciudad, de modo que ella es parte vital de la obra. De la misma forma, Lodge tenía especial interés en que *The British Museum Is Falling Down* tuviera como marco el Museo Británico, cuyas características (estructura, funcionamiento, situación geográfica, etc.) son de utilidad narrativa en la novela. Por otra parte, otro elemento común en las dos obras es la preocupación que produce en los personajes el elemento religioso, fundamentalmente el problema de cómo llevar a la práctica la doctrina cristiana, de forma que por fin se entienda y se acepte por la gente, y sirva realmente para luchar contra la infelicidad del hombre. Este problema es mucho más concreto en la novela de Lodge: cómo compaginar las estrictas enseñanzas de la Iglesia Católica sobre anticoncepción con una vida sexual normal.

Finalmente, nos gustaría incluir muy brevemente en este trabajo, como apunte para ulteriores investigaciones, la alusión a la influencia de Joyce sobre otras obras de Lodge. Por ejemplo, en su primera novela, *The Picturegoers*, ya se apre-

cion algunos elementos de filiación joyceana, como el uso del estilo libre indirecto, combinado con la técnica *cinematográfica* también utilizada por Joyce en *Ulysses* al presentar diversos *cortes* en la narración que ofrecen imágenes y situaciones distintas, simultáneas o no. El procedimiento de estructuración sobre un modelo que Joyce llevó a cabo en *Ulysses* sobre *La odisea* es similar al que Lodge hace en *Small World* sobre la leyenda del grail según aparece en *The Waste Land* de Eliot. Además, otra obra de Joyce, *Portrait of the Artist as a Young Man* sirvió asimismo de modelo para la composición de una *bildungsroman* de carácter marcadamente autobiográfico sobre el paso del protagonista de la infancia a la adolescencia: *Out of the shelter*. Por otra parte, la heterogeneidad de estilos que se encuentra en la obra de Joyce sirvió también de modelo para la composición de *Changing Places*, en que cada capítulo está escrito con una técnica diferente.

Por último, queda por añadir que el cuadro de relaciones descrito en este trabajo, evidenciando las influencias que operaban sobre ambos autores, no ha tenido afán de exhaustividad por razones de espacio (un estudio de tal profundidad va más allá de las posibilidades de un artículo de la dimensión del que el lector tiene en sus manos). Más aún, se ha partido de la premisa de que este estudio presentaría un aspecto necesariamente parcial de ambos autores pues como dice Barthes, todo texto es la reescritura de otros muchos textos, y determinar las influencias de todos los autores y obras que dieron lugar a las novelas de Joyce y Lodge no entra dentro de lo posible, al menos en este estudio. Sin embargo, sí nos gustaría poner punto final añadiendo que todos estos juegos de relaciones y reinterpretaciones de unos autores con otros son simplemente parte del proceso natural de la historia literaria. Por tanto, es normal que autores geniales cuyas obras hayan supuesto una revolución dentro de la literatura (como Joyce o Virginia Woolf, por citar dos) dejen su huella en la producción posterior, del mismo modo que antes éstos habían incorporado, como algo perteneciente ya a la tradición literaria, otras innovaciones introducidas en su tiempo por autores como Cervantes, Rabelais o Sterne. Es de esperar pues que la dinámica asimiladora de la literatura siga, en cuyo caso es sólo cuestión de tiempo apreciar qué influencia la obra de autores contemporáneos como el propio Lodge tendría sobre autores posteriores, y hasta qué punto un trabajo de este tipo sería posible con Lodge y un hipotético novelista futuro —o quizá ya presente— como elementos de comparación.

Notas

1. Véase *The Essential James Joyce* (Londres y Toronto: Granada Publications, 1982), p. 9.
2. Lodge designa con este término a “the awareness every young writer has of the daunting weight of literary tradition”, que por otra parte provoca en el escritor la necesidad “yet seeming impossibility, of doing something in writing which has not been done already”. David Lodge, *Writer On: Occasional Essays 1965-85* (London: Secker & Warburg, 1986), p. 66.

3. En aras de la claridad de exposición, y de operatividad de acuerdo con el fin de este trabajo, prescindiremos de entrar en discusiones sobre la diferente terminología con que se puede encontrar calificado este tipo de narrativa (modernista, simbolista, postmodernista, *postpostmodernista*, etc.).
4. Véase David Lodge, "Metaphor and Metonymy in Modern Fiction". *Critical Quarterly* 17.1 (Spring, 1975): 75-93.
5. *Ibidem*, p. 77.
6. De hecho, en el "Bibliographical Preface" de la versión facsímil de *Ulisses* se hace referencia a una frase dicha por Frank Budgen, un amigo de Joyce, a propósito de su método de trabajo: "Joyce's method of composition always seemed to me to be that of a poet rather than that of a prose writer". Véase *Ulysses. A Facsimil of the Manuscript* (New York: Octagon Books, 1975), p. 15.
7. Véase James Joyce, *Ulysses* (London: Penguin, 1986), p. 49. En adelante, las citas de la obra han de entenderse referidas a esta edición, excepto que se indique lo contrario.
8. El manuscrito referido es el que aparece en la edición facsímil de la obra.
9. Véase Lodge, artículo citado, p. 82.
10. Véase *Ulysses*, edición facsímil, p. 2.
11. Esta tendencia obsesiva de Adam viene determinada además por su formación literaria, y por el grado de ansiedad que le produce la elaboración de su tesis doctoral en literatura inglesa. En este sentido, su vinculación con la literatura y la inquietud que le provoca lo acercan a Dedalus, cuya vocación de escritor y los problemas intelectuales y personales que esto acarrea ocupan sus pensamientos.
12. *The British Museum Is Falling Down* (1965; rpt., London: Penguin, 1981), p. 170.
13. En tanto en cuanto la "stream of consciousness" se fundamenta en el principio de libre asociación de ideas que caracteriza el pensamiento humano, es razonable encontrar el germen de esta técnica moderna en *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, de Sterne, que hacía uso externo de este recurso tanto en las digresiones del narrador-protagonista, como en las intervenciones de su padre y de su tío Toby.