

## Motivos de *Finnegans Wake* en un cuento de Katherine Porter

Mariana Ethel Esteban\*  
Universidad Nacional del Comahue  
[marianaesteban1965@gmail.com](mailto:marianaesteban1965@gmail.com)

Fecha de recepción: 16/04/24

Fecha de aceptación: 04/09/24

### RESUMEN

La colección de cuentos de Katherine Porter, *La torre inclinada y otros cuentos*, se publicó hacia finales de la segunda guerra mundial, en 1944, en un marco de resurgimiento del interés por la última obra de Joyce, *Finnegans Wake* (1939), suscitado por el cercano deceso del autor en 1941 y especialmente por la publicación de *A Skeleton key to Finnegans Wake* (1944) de Joseph Campbell, que reaviva la atención entre intelectuales y escritores. Nuestro propósito es analizar el cuento “Un día de trabajo” en diálogo con la novela de Joyce, idea sugerida por la propia Porter quien nombra “Finnegan” a un personaje auxiliar que aparece fugazmente en una única escena. Proponemos que el cuento de Porter retoma los motivos centrales del *Finnegans Wake* y los traduce a un lenguaje llano con las mismas técnicas (monólogo interior, *flashback*, simultaneísmo, humor, relato circular, juegos especulares), para describir la epopeya del hombre común. Consideramos que a través de un cambio en la graduación de los mismos procedimientos y tópicos, Porter no solo pone en evidencia que los motivos *del Finnegans...* son para ella reductibles, sino que también confirma la afirmación de Foerster (1968) sobre el hecho de que la literatura norteamericana mantuvo su prosa experimental siempre dentro del marco del realismo.

*Palabras Clave:* *Finnegans Wake*. Modernismo/Vanguardias. Motivos. Crisis de 1930.

### Motifs of *Finnegans Wake* in a story by Katherine Porter

### ABSTRACT

Katherine Porter's collection of shorts stories, *The Learning Tower and Other Stories*, was published towards the end of the Second World War in 1944, amid a revival of interest in Joyce's last work, *Finnegans Wake* (1939). This interest was aroused by the author's death in 1941 and especially by the publication of *A skeleton key to Finnegans Wake* (1944) by Joseph Campbell, which revived attention among intellectuals and writers. Our purpose is to analyze the story “A Day's Work” in dialogue with *Finnegans Wake*, an idea suggested by Porter herself, who names “Finnegan” an auxiliary character who appears fleetingly in a single scene. Although in length, form and genre both works are at the opposite ends, we argue that Porter's story takes up the central motifs of *Finnegans Wake* and translates them into simple language with the same techniques (internal monologue, flashback, simultaneity, humor, circular history, mirror games) to describe the epic of common man. We consider that through a change in the gradation of the same avant-garde procedures and themes, Porter not only makes it evident that *Finnegans'* motifs can be reducible, but also confirms Foerster's (1968) statement that North American literature always kept its experimental prose within the framework of realism.

*Keywords:* *Finnegans Wake*. Modernism/Avant-garde. Motifs. Crisis of 1930.

---

\* Es Profesora en Letras por la Universidad Nacional del Comahue. Actualmente cursa la etapa final de la Licenciatura en Letras en esa misma universidad. Ha publicado la novela *Abriendo la puerta* (2001) y los artículos “Italo Calvino *mise en abime*: ¿E io, chi ero?” (2022) y “La atmósfera de intimidad en ‘La penumbra...’ de Lalla Romano” (2023). Es también autora de la novela inédita *La cuadratura del Cisne* (1998).

1. El modernismo norteamericano  
de Katherine Porter

En setiembre de 1965, a propósito de la publicación de *The Collected Stories of Katherine Anne Porter*, aparece en el *New York Times* un artículo crítico muy positivo firmado por Howard Moss, quien en el primer párrafo hace la siguiente afirmación:

*Extraordinarily well-formed, often brilliantly written, they are firmly grounded in life; and the accuracy and precision of their surfaces, so disarmingly easy to read, hold in tension the confused human tangles below. Experience is the reason for their having been written, yet experience does not exist in them for its own sakes; it has been formulated, but not simplified.* (Moss, 1965:1)

[Extraordinariamente bien formados, a menudo brillantemente escritos, están firmemente arraigados en la vida; y la exactitud y precisión de sus superficies, tan fácilmente fáciles de leer, mantienen en tensión los confusos enredos humanos que se encuentran debajo. La experiencia es la razón de que hayan sido escritos, pero la experiencia no existe en ellos por sí misma; ha sido formulada, pero no simplificada.] (Moss, 1965:1)

En este fragmento inicial Moss pone en relieve algunos de los principios que rigieron el comportamiento artístico de las vanguardias europeas y americanas, y que en Estados Unidos toma el nombre

anglosajón de modernismo en los primeros años de la década de 1920. Corriente que Porter recibe desde varias vertientes, entre ellas, del grupo de escritores norteamericanos residentes en



Europa -Ernest Hemingway, Scott Fitzgerald, Gertude Stein o Ezra Pound- pero también de las vanguardias artísticas mexicanas ligadas al movimiento cultural revolucionario y del modernismo anglosajón, especialmente de la neozelandesa Katherine Mansfield, de Virginia Woolf y de James Joyce, sin excluir a los propios precursores norteamericanos como Henry James, los cuentos de Sherwood Anderson y el incipiente regionalismo sureño de su contemporáneo William Faulkner, quien se afirma en el reconocimiento internacional con la publicación de *The Sound and the Fury* (1929) [*El ruido y la furia*] y *As I Lay Dying* (1930) [*Mientras agonizo*].

Moss destaca en su artículo dos características de las vanguardias que adjudica a Porter. Por un lado, la relación ineludible del arte con la vida y, por otro, la tendencia a volcarse hacia lo aparentemente primitivo o infantil, no solo a través de un estilo, como dice Moss, fascinantemente fácil de leer. En una declaración citada por Espejo (2015), Porter sostiene que “Hay que hablar sencillamente en un lenguaje que entienda un niño de seis años y que sin embargo conserve matices, implicaciones y atractivos para la inteligencia más elevada” (p.31). Había

leído a Gertrude Stein (Espejo, 2015) y conocía su opinión acerca del uso de un vocabulario llano e infantil (Foerster, 1968), aunque a diferencia de la posición de Stein, que alude esencialmente al lenguaje poético, Porter no subordina el significado a la técnica sino que pone a ésta al servicio del tema. En cuanto al cruce de la pintura y la literatura que plantea Stein al afirmar que ella hace “lo mismo que Picasso pero en las letras” (Foerster, 1968:62), la literatura de Porter se acercaría más a la pintura de Diego Rivera y a la de otros representantes del muralismo mexicano que, manteniéndose en lo figurativo, tienden a lo simbólico a veces desde una estética expresionista. Esta influencia se observa en algunos relatos de la serie mexicana, puntualmente en “María Concepción”, su primer cuento publicado en 1922 y considerado una obra maestra, donde para dar cuenta de las cualidades de fuerza y dominio sobre sí misma del personaje central (inspirado posiblemente en la figura de Guadalupe Marín), construye una imagen visual expresionista, hiperbólica, que tiene como correlato objetivo<sup>1</sup> el carácter del personaje:

Llevaba casi *una docena de gallinas vivas colgadas del hombro*<sup>2</sup> derecho, atadas por las patas. La mitad caía sobre su espalda, en precario equilibrio con las que pendían sobre su pecho. Las patas entumecidas e hinchadas de los animales le rozaban el cuello; *las gallinas retorcían sus ojos pasmados y le escudriñaban*

<sup>1</sup> T.S. Eliot denomina *objective correlative* al procedimiento que considera como la “única forma de expresar emoción en arte” y que consiste en “un conjunto de objetos, una situación, una cadena de eventos que será la fórmula de esa emoción particular; de tal manera que cuando los hechos externos, que deban terminar en la experiencia sensorial, sean dados, la emoción es inmediatamente evocada” (Eliot, 2019: párr. 10). Si bien nuestra fuente lo traduce

*inquisitivamente la cara.* (KAP, 2020:9)

El estilo no siempre aparentemente ingenuo o sencillo de Porter contiene en sí un intrincado sistema de complejidades. El relato que aquí nos ocupa, “Un día de trabajo”, es un recorte espaciotemporal inmerso en el cronotopo<sup>3</sup> de la Gran Depresión de 1930 en un barrio de una ciudad de Estados Unidos. Siguiendo a Cortázar (1971), observamos que este “fragmento de realidad” (p.265) fija determinados límites, de modo que ese recorte actúa como una explosión que abre una realidad mucho más amplia, que es al mismo tiempo una síntesis y una apertura de esa realidad, que proyecta al lector hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual y literaria. A través del *fluir* de la conciencia del señor Halloran, en el cuento de Porter se cumple la condensación del tiempo y el espacio “sometidos a una alta presión espiritual y formal para provocar esa apertura” (p.266). Y continúa Cortázar:

El elemento significativo del cuento parecería residir principalmente *en su tema*, en el hecho de escoger un acaecimiento real o fingido que posea una misteriosa propiedad de irradiar algo más allá de sí mismo, *al punto que un vulgar episodio doméstico*, como ocurre en tantos admirables relatos de una Katherine Mansfield o en un Sherwood Anderson, *se convierta en el resumen implacable de una cierta condición humana, o en el símbolo*

como “correlativo objetivo”, consideramos más adecuada la traducción “correlato objetivo”, y aún “correlación objetiva”.

<sup>2</sup> En adelante, de no mediar otra aclaración, los destacados de todas las citas pertenecen a la autora de este artículo.

<sup>3</sup> Según M. Bajtin (1989), el cronotopo es “la intervencionalidad esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (p.269)

*quemante de un orden social o histórico.* (Cortázar, 1971:266)<sup>4</sup>

## 2. La relevancia del motivo en “Un día de trabajo”.

Como dijimos, Porter pone la técnica al servicio del tema. Pero el tema en sus cuentos muchas veces aparece apenas mencionado, representado en motivos de la vida ordinaria desplegados en pocas escenas. Por ejemplo, en el relato que analizaremos aquí, “Un día de trabajo”, de *La torre inclinada y otros cuentos*, publicado en 1944, el motivo que sostiene y es motor de la trama es la desavenencia matrimonial que tiene como justificación central la falta de ocupación del marido. Una mujer que trabaja de planchadora en su casa reprocha constantemente al marido, sentado en un sillón en la misma habitación, su pasividad y falta de voluntad. El tema es sin duda la crisis de 1930, enunciada al pasar en la frase “Antes de la Depresión...” (CC, 2020:341), en una especie de *flashback* focalizado en el punto de vista del esposo, e incrustado en una descripción que comienza con la voz del narrador centrada en sí misma y que hacia la quinta línea se transforma en una retrospectiva-introspectiva en estilo indirecto libre, que incluye el recuerdo de escenas dialogadas. Para confirmar que se trata de un monólogo interior o de recuerdos *in situ* del señor Halloran y concederle al personaje, dentro del tiempo narrativo, el espacio de soledad necesario para que emerja sin interferencias la voz interior, la autora interrumpe la escena de diálogo entre los esposos y traslada a la señora Halloran a

otra habitación y a una escena simultánea (ella hablando con su hija por teléfono).

“Un día de trabajo” (1944) inicia con una comparación –“Aquella *sorda lucha que sonaba como una rata gigante trepando por la pared* significaba que el montacargas estaba subiendo” (CC, 2020:340)– en la que el objeto de referencia directo, el montacargas, es apenas la caja china más pequeña del sistema de alusiones que promueve la imagen y que incluye la relación matrimonial y la situación de lucha política y de economía de guerra del contexto de la Gran Crisis. Otras imágenes sobre la voz de la señora Halloran –“...martilleaba los oídos del señor Halloran *como si golpeará una madera sobre otra*” (CC, 2020:340); “... una *matraca monótona y seca, como el ruido que hacen un montón de diarios viejos sacudidos por el viento sobre un banco del parque*” (p.343) o “...con una voz que parecía grabada en un disco de fonógrafo” (p.345)– no solo resaltan el sentimiento hostil del señor Halloran sino también el poder contaminante de los sonidos internalizados en la voz de su esposa a través de la presión gaseosa de una atmósfera densa y enrarecida.

## 3. En la estela de *Finnegans Wake*.

Ante la originalidad y potencia expresiva de las imágenes enunciadas, es posible pensar que si se eliminaran los nexos comparativos y la presencia expresa de los referentes –por ejemplo el montacargas– y se aumentara el número de tropos, el relato podría adquirir la fuerza y la oscuridad de la escritura de Joyce en *Finnegans Wake*. Esta reflexión no es arbitraria sino que está motivada en principio por la aparición fugaz hacia el final del relato de un personaje auxiliar llamado Finnegan. Con la presencia de

<sup>4</sup> Excepto en el sintagma “*en su tema*”, el resaltado es nuestro.

algunas imágenes y nombres, la autora sugiere que podría, si quisiera, subordinar el significado a la forma, construir un cuento en el que la forma sacrificara la inteligibilidad a favor de un gesto eminentemente poético; pero prefiere no hacerlo. Esto nos retrotrae a la idea antedicha sobre la inversión que hace Porter de la fórmula vanguardista que Stein traduce como subordinación del contenido a la forma y a la idea de que, aun con el uso de las nuevas técnicas narrativas –que ya no lo son hacia 1944 pero que resurgen como innovadoras bajo el impulso de la nueva crítica y el surgimiento de las nuevas vanguardias de posguerra–, la literatura norteamericana, a diferencia de la europea, mantuvo su prosa experimental siempre dentro del marco del realismo (Foerster, 1968)

“Un día de trabajo” es publicado en 1944, hacia fin de la segunda guerra mundial, el mismo año en que el norteamericano Joseph Campbell publica *A Skeleton key to Finnegans Wake* –un trabajo de más de cuatrocientas páginas considerado el primero en abordar un análisis completo sobre *Finnegans...*– que ayuda a reactualizar el interés y la discusión de la obra entre intelectuales y escritores. En este marco, es posible que “Un día de trabajo” represente un extracto sarcástico y en clave realista de la novela de Joyce, en el cual Porter aplica las mismas técnicas vanguardistas de manera dosificada, con el fin de demostrar no solo que algunos motivos del *Finnegans Wake* podrían ser reductibles a unas pocas páginas, sino también a fin de

reafirmar su posición acerca de que en narrativa el significado no debe sacrificarse a la forma sino que ésta debe asistir al contenido para transformar la expresión de un tema común en una obra de arte. Porter, según Moss (1965), es hostil a lo que él llama la *self-consciousness of the “poetic prose”* (p.1) en el escritor<sup>5</sup>, mientras que Joyce, en *Finnegans...* se sumerge definitivamente en ella. Si “Un día de trabajo” coincide en sus motivos con los motivos más recurrentes en *Finnegans Wake* (la crisis del hombre, los conflictos matrimoniales, la disputa generacional, el abuso, la política, el alcohol, la violencia), en su forma discursiva y lingüística se ubica casi en sus antípodas: lo diáfano frente a lo oscuro. Mientras Joyce obscurece la forma para decir lo que resulta moral o políticamente álgido de expresar, Porter apuesta a la claridad para poner en evidencia las obscuridades que subyacen.

Uno de los *leit motifs* principales de la obra de Joyce en general, incluyendo al *Finnegans...*, es el de las relaciones matrimoniales, con sus disputas y disturbios. Porter capta el peso del motivo en esta novela oscura y simbólica y enfoca su interés en él, enmarcándolo en el tema de la Gran Crisis<sup>6</sup>, transportándolo a un estilo que, en palabras de Moss, abarca lo simbólico sin sacrificar la naturalidad. Sin embargo, se produce en “Un día de trabajo” otro tipo de rupturas, no expresadas como en Joyce por la dislocación del significante, sino a través de la intervención extrañada de otras voces y de imágenes deformadas de la

<sup>5</sup> Entendemos como “autoconciencia de la `prosa poética””, el hecho de tener como primera preocupación o poner el énfasis en la forma por sobre el contenido.

<sup>6</sup> Si bien el *Finnegans Wake* aparece en 1939, los primeros episodios publicados en volúmenes independientes datan del mismo período (la

Crisis del 30) en el que Porter ubica los sucesos de su relato: *Anna Livia Plurabelle*, *Tales Told of Shem and Shaun* y *Haveth Childers Every Were* son publicados en los años 1929, 1930 y 1931 respectivamente (aunque ya desde 1924 se publicaran avances en varias revistas).

realidad en la conciencia del personaje. En ambas obras los personajes centrales –el soñado señor Earwicker<sup>7</sup> y el introspectivo señor Halloran– comparten el interés por la política. El señor Halloran –como sostiene Burgess (1973) sobre Earwicker– es potencialmente un político que ha caído en desgracia y que, desde la parcialidad de su punto de vista, responsabiliza a su esposa de su fracaso, aunque puede leerse también el peso de la culpa cuando reflexiona acerca de por qué no actuó cuando comenzaron a echar a algunos de sus compañeros de trabajo antes que a él: –“¿Por qué te quedaste sentado contemplando cómo hacían esa mala jugada a otros antes que a ti...?” (KAP, 2020:348).

El fluir de la conciencia, que es el tiempo de la mente en su imbricación perpetua de recuerdo y deseo en la que se condensa un tiempo mezclado, “un fluir interminable de sensaciones, pensamientos, recuerdos, asociaciones y reflexiones” (Holmann et. al., 1982:9), forma parte de la tradición literaria norteamericana al menos desde la segunda mitad de la década de 1920, con la aparición de las novelas de Faulkner, quien practica la combinación de la acción externa con el drama interior de la conciencia. También Katherine Porter hace uso de las mismas técnicas, complejizándolas con la incorporación de la fusión entre sueño y vigilia, por

ejemplo, en “El árbol de Judas”, de 1930; pero a diferencia del *Finnegans...* de Joyce, que según la interpretación de Burgess (1991) es el relato de un sueño – con un esporádico episodio de vigilia–, siempre hay en la tradición norteamericana a la que pertenece Porter puntos de apoyo para que el lector pueda extraer de esas formas extrañadas una significación posible. Esto se observa claramente en su cuento largo<sup>8</sup> *Pálido caballo, pálido jinete*, publicado en 1939, el mismo año en que se publica *Finnegans Wake*. Porter modela técnicamente el tema de manera tal que el lector se encuentra arrastrado hacia reflexiones filosófico-políticas y morales relacionadas a preguntas acerca de la conducta humana, de ésta dentro de un espacio-tiempo histórico, de cuáles sean los límites entre el bien y el mal e incluso preguntas de tipo metafísico acerca, por ejemplo, de cuáles son las causas que conducen a determinados acontecimientos.

Como dijimos, no creemos que la evocación del nombre Finnegan en el cuento sea casual, sino que está allí para marcar una diferencia que pareciera poner en relieve que el *Finnegans...* no es narrativa sino un gigante poema en prosa de más de seiscientas páginas o, en el mejor de los casos, una epopeya moderna surrealista. Y decimos surrealista porque, en primer lugar, se

<sup>7</sup> Según la interpretación de Anthony Burgess expuesta en el prólogo a su *A shorter Finnegans Wake*, la novela es en su mayor parte el sueño del señor Porter. Dice Burgess: “El señor Porter y su familia duermen durante la mayor parte del libro (...) Mr. Porter sueña mucho, se nos permite compartir su sueño (...) Mientras duerme, se convierte en una notable mezcla de hombre culpable, bestia y cosa que se arrastra, e incluso adopta un nombre nuevo y apropiadamente onírico: Humphrey Chimpden Earwicker” (Burgess, 1967:7)

<sup>8</sup> Siguiendo los criterios de Baquero Goyanes (1967), consideramos que algunas de las

llamadas novelas cortas o *nouvelles* de KAP (*Pálido caballo*, *Pálido jinete* y *Vino de mediodía*, por ejemplo) son en realidad cuentos largos, puesto que todas las descripciones o diálogos están allí porque son parte necesaria del núcleo anecdótico. Mientras que en la novela estos elementos cumplen la función de dar a conocer la psicología de los personajes, en el cuento, como dijimos, son requeridos por el argumento. En Porter, la excesiva longitud de algunos de sus cuentos es exigencia directa de la complejidad de sus temas.

trata de un texto que centra su interés en el juego con el significante y en el vínculo disociado entre éste y el significado a través de la creación permanente de nuevos términos que pueden referir a múltiples significados; en segundo lugar, está ligado a las teorías psicoanalíticas no solo por la preponderancia que da Joyce al significante sino porque toda la obra, según una opinión bastante generalizada a la que también adhiere Burgess, se centra en el lenguaje de los sueños.

En el marco del resurgimiento del interés por una interpretación de *Finnegans*, suscitado quizá por el cercano deceso del escritor en 1941 y materializado en la publicación del libro de Campbell de 1944, la alusión de Porter al libro de Joyce pareciera ser un gesto de ironía mordaz, al construir un relato que por su legibilidad y longitud se encuentra en las antípodas de *Finnegans...*, pero que es resultado de las mismas técnicas. En ambos aparecen los mismos *motives*: allí están el vicio representado en el alcohol, la inestabilidad económica, la violencia y el abuso. Pero, fundamentalmente, en ambos aparece la idea que resalta Burgess (1973) sobre *Finnegans...*: la caída y el ascenso del hombre común, combinadas en el mismo ciclo.

### 3.1. La circularidad

Como el *Finnegans...*, Porter también hace de “Un día de trabajo” un relato circular, solo que en aquél, la circularidad está determinada verbalmente por la frase inicial que es continuación de la oración final del libro y que señala así una unidad cíclica (Elizondo, 2006), mientras que en “Un día de trabajo” la circularidad es mucho más sustancial puesto que se apoya en los propios acontecimientos. Si la frase inicial de *Finnegans Wake* es la segunda

parte de la frase final, el final del cuento de Porter cierra con la segunda escena del inicio (la conversación telefónica de la señora Halloran con su hija), que marcaría la apertura de otro ciclo. El ciclo completo abre y cierra con una pelea entre el señor y la señora Halloran, pero en el transcurso entre el inicio y el final se ha producido una variante en la intensidad. De este modo, Porter pone de manifiesto que la forma de lo que vuelve a empezar, la forma del eterno retorno histórico, siempre presenta particularidades propias. En este caso, la hostilidad verbal del inicio se ha transformado en una escena final de violencia física a la que Porter, como Joyce, sabe desagregarle crueldad y agregarle humor grotesco a partir de una serie de sustituciones (el señor Halloran cree haber matado a su esposa al arrojar la plancha sin apuntar, pero solo le produjo un chichón) e inversiones (posteriormente, la señora Halloran será quien golpee al marido –no el hombre a la mujer– con una toalla mojada y con nudos, aplicándole azotes, cada uno acompañado de una razón). Como dijimos, para reforzar la idea de circularidad del tiempo, Porter no termina exactamente el relato en la escena de la pelea –ya que esto implicaría solo un cierre y no un nuevo comienzo– sino que lo hace en la segunda escena del inicio, que es la charla telefónica de la señora Halloran con su hija.

La figura que trama “Un día de trabajo” es la de una circunferencia construida por una línea narrativa vectorial que vuelve sobre sí misma formando círculos que pueden contener otros círculos menores y que finalmente retoman siempre la ruta del periplo mayor, hasta cerrar el ciclo. Como en *Finnegans...*, Katherine Porter construye en pocas páginas un relato circular en el que se cumplen pequeños ciclos que se

cierran sobre sí mismos y conducen a otro.

### 3.2. Transformaciones especulares y autorreferencialidad

Sin necesidad de acuñar nuevos términos como Joyce en *Finnegans...*, en “Un día de trabajo” Porter proporciona claves a través de nombres que alertan al lector acerca de los reflejos especulares inter y extratextuales que operan bajo la superficie narrativa.

El apellido del matrimonio, Halloran, abre más de una línea de interpretación y la mayoría tiene un contenido autorreferencial. Por un lado, como gesto indirectamente autorreferencial, remite a la novela de 1915 *Michael O'Halloran* (apellido casi idéntico al del matrimonio de “Un día...”) escrita por la norteamericana Gene Stratton-Porter (que porta el mismo apellido de Katherine). Tanto la imagen de esta escritora –quien comenzó escribiendo artículos para revistas– como la de su personaje –un niño huérfano, tenaz y de buenos sentimientos que luego de varias experiencias conoce a un empresario que lo impulsará en una misión para “crear un mundo mejor”– resultan evocativas de la propia figura de Katherine Porter. La primera, no solo por llevar el mismo nombre sino por haber tenido un inicio parecido en el oficio y el segundo, por vivir la experiencia de la orfandad y por su capacidad de forjar relaciones que lo impulsarán a vivir determinadas experiencias (podemos pensar en la relación de Porter con los empresarios norteamericanos que hicieron posible la experiencia iniciática de su primer viaje a México). Por otro lado, la forma fonética de “la señora Halloran”, por coincidencia vocálica evoca en su sonoridad a *La señora Dalloway*. Porter hace uso de las técnicas propias del modernismo en relación con

el manejo de la voz, aplicando como Virginia Woolf el punto de vista de omnisciencia selectiva (Villanueva, 1994), donde el fluir de la conciencia del señor Halloran se fusiona con el estilo indirecto libre.

La evocación de *Finnegans Wake* también convoca a la imagen autorreferencial de Katherine, puesto que la pareja central de *Finnegans...*, según la interpretación de Burgess (1967), la constituyen el señor y la señora Porter, quienes al pasar la mayor parte del tiempo durmiendo son nombrados solo fugazmente en uno de los capítulos del libro III, puesto que el libro es esencialmente el relato del sueño de una sola noche (Burgess, 1991) y el matrimonio de los Porter aparece en acción con sus identidades oníricas de Humphrey Chimpden Earwicker y Anna Livia Plurabelle.

Si la lectura de Burgess es acertada, podríamos conjeturar que, en un juego de sustituciones, Porter troca la pareja onírica y sintomática de los Porter de Joyce, los Earwicker, por la pareja también sintomática y grotesca de los Halloran, sombra exorcizante a su vez de una posible y fallida –no ocurrida– historia autobiográfica. Los Halloran representan al matrimonio onírico de Earwicker y Plurabelle, pero despojado de toda la grandeza psicológica con que el tiempo del sueño –investido de arquetipos, figuras míticas y aventuras confusas y desopilantes– disfraza la triste y pedestre realidad de los Porter del *Finnegans...* En el cuento de Katherine, si bien el señor Halloran no tiene un doble soñado, sí vive en un ensimismamiento casi perpetuo que lo mantiene en un estado de ensoñación retrospectiva y anticipatoria. La voz narradora mantiene su omnisciencia selectiva enfocada exclusivamente en el personaje del señor Halloran y toda la



trama del cuento discurre la yuxtaposición entre la realidad y el fluir de la conciencia del señor Halloran que presenta una enorme versatilidad formal; un fluir que se desliza del monólogo al diálogo interior dramatizado, a través de la intervención de la voz omnisciente que conduce a un desdoblamiento dialógico de la voz interior del personaje:

Más de uno *me* envidiaba en aquellos días y *yo* confiaba en los ahorros y estaba seguro de que con ellos y la pensión podría terminar *mis* días al frente de un negocio propio. “Qué fue de todo eso”, preguntó el señor Halloran en voz baja mirando a su alrededor. Nadie contestó. *Tú* sabes bien qué fue de todo eso. Halloran. *Te* despidieron como si hubieras sido el chico de los recados (...) ¿Por qué *te* quedaste sentado contemplando cómo hacían esa mala jugada a otros antes que a *ti*...? La firma G. and I. facilitó *mis* comienzos... (KAP, 2020:348)

Otra variante formal del monólogo interior del señor Halloran, equiparable en función aunque no en forma a la epifanía<sup>9</sup> de Joyce, es la construcción de diálogos imaginados que surgen en su mente con la fuerza de una interferencia exterior, como *puestos allí*, respondiendo a una evocación interior y que prefiguran proféticamente escenas del futuro inmediato, aunque idealizadas por el propio deseo. La siguiente cita señala el pasaje del monólogo interior – transformado en diálogo por disociación del yo– al diálogo interior imaginado con su amigo McCorkery, a través de la fugaz intervención de la voz omnisciente como nexo:

...¡Ah, Dios! No, *Halloran*, *tú* naciste para pudrirte con tu subsidio y solo tal vez eso sea lo bastante

honrado para ella. (...) Lacey se ha interpuesto en mi camino, *McCorkey*, como un esqueleto que hace sonar sus huesos. (...)

-Ah! Pero aún no es demasiado tarde, Halloran –*dijo McCorkery surgiendo claro como el día en la mente del señor Halloran*, con la vieja cara y los modales de siempre. (KAP, 2020:349)

Si bien Halloran siempre es el señor Halloran porque es el portador despierto del plano imaginario, se observa también que, como en *Finnegans Wake*, algunos nombres cambian. La señora Halloran, en la ensoñación de su esposo, pasa a ser Lacey Mahaffi, nombre que con su sonoridad evoca quizá sarcásticamente el de un personaje de tragedia épica, tal como en la novela de Joyce aparecen personajes de la mitología, la epopeya o la literatura irlandesa. También el oficial cambia de nombre: cuando Halloran sale de su casa, habla con O’Fallon y cuando vuelve a la puerta de su casa, el oficial es Maginnis. Ambos cambios producen un leve extrañamiento pero siguen respondiendo a la lógica del realismo, puesto que el lector puede deducir sin el menor esfuerzo que se trata, en el caso de la sra. Halloran, de su nombre de soltera y en el caso del oficial, de un cambio de turno y por lo tanto de dos personas diferentes, y aunque en este caso pueda persistir la extrañeza, siempre existe la posibilidad de optar por la variante lógica.

En el hecho de que, como ya hemos sugerido, la señora Halloran pueda ser una imagen distorsionada de Katherine Porter o de la señora Dalloway, reside un profundo sarcasmo que llega a su clímax cuando la imagen de la señora Halloran se transforma, bajo la lente expresionista

<sup>9</sup> “Joyce denominaba ‘epifanías’ a esos efímeros instantes de revelación” (Eagleton, 2009:375)

del señor Halloran, en un demonio o fantasma:

Allí estaba, de pie frente a él, envuelta en una especie de sábana de guinga desteñida, con sus manos muertas alzadas, sus ojos muertos y ciegos clavados en su marido. *Una voz hueca que surgía desde el fondo de una tumba, aquella garganta ronca por la humedad de la sepultura. El fantasma de Lacey Mahaffy lo amenazaba, se acercaba cada vez más, su altura crecía a medida que se aproximaba, su cara se trocaba en la de un demonio*, con la vidriosa mueca propia del diablo.

-Esto es el efecto de la bebida en un estómago vacío –*dijo el fantasma con un gruñido ronco.*

*El señor Halloran lanzó un alarido de horror que parecía salir desde el fondo de sus botas y cogió la plancha que estaba apoyada sobre la tabla.*

-¡Ay, que Dios te maldiga Lacey Mahaffy, demonio, aléjate, aléjate! – aulló. *Pero ella avanzaba por el aire, haciendo muecas y gruñendo.* Entonces el hombre levanto la plancha y la lanzó sin apuntar. *El espectro, quienquiera que fuese, se hundió y desapareció.* Halloran no quiso ver la escena. Salió a la carrera de la habitación... (KAP, 2020, 355)

En ambas obras, la adversa realidad es tratada con humor. En “Un día de trabajo” el humor podría no leerse como tal en algunos pasajes, por el alto grado de sarcasmo con el que Porter inviste especialmente la voz de la señora Halloran, quien, por ejemplo, a lo largo de las primeras cinco páginas plancha las sugerentes y delicadas prendas íntimas de una clienta (la imagen onírica femenina del *Finnegans*, Plurabelle, es una mujer candente), mientras discute mordazmente con su marido y comenta que plancha para alguien que no le

llegaría ni a la suela de los zapatos, si tuviera un marido que se ocupase de ella. Aquel camisón con cintas y el pantaloncito corto de satén también funcionan como símbolo de lo que la propia señora Halloran podría haber sido, puesto que si bien la voz interior del señor Halloran la describe como una “mujer flaca y extraña que jamás le había gustado” (CC,2020:340) hacia el final del relato, el oficial Maginnis describe a la señora Halloran como alguien que de joven ya era admirable, y para expresar la magnitud de su valor como mujer afirma que “Nada era bastante bueno para Lacey Mahaffy” (p.354). En *Finnegans Wake* el humor se expresa en forma de sátira desopilante cercana al cuento maravilloso popular, cuando, por ejemplo, una simple borrachera o una historia familiar de alcoholismo aparece representada simbólicamente por el viaje acuático de un personaje navegando sobre un barril.

### 3.3. La presencia épica.

Si en las más de setecientas páginas del *Ulises* Joyce narró la epopeya de un día en la vida de un hombre contemporáneo, las más de seiscientas páginas de *Finnegans Wake*, según la interpretación de Burgess (1991), son el relato del sueño de una sola noche, que no prescinde, al igual que el *Ulises*, de una pátina épica y mítica sugerida por ciertos nombres y representaciones. Según Borges (1986), el *Finnegans...* buscaría despertar “la memoria genética o gran Memoria que late bajo las mentes individuales...” (p.122) a través de “la simultánea presentación de rasgos de épocas distintas” (p.122). También en el cuento de Porter, como en Joyce, puede leerse el periplo del héroe en clave irónica, representado por el hombre común en el contexto de la Gran crisis económica y social de 1930. También el héroe norteamericano de Porter tiene sus

orígenes en la cultura irlandesa y en la religión católica. Si los acontecimientos del *Ulises* y de *Finnegans...* transcurren en un día completo y en una noche respectivamente, en el relato de Porter, el periplo del héroe transcurre en el lapso de una tarde.

Si interpretamos el periplo del cuento “Un día de trabajo” –tal como se ha hecho con *Finnegans*– como la historia cíclica de la caída y el ascenso en la vida del héroe, podemos observar que el relato de Porter mantiene las funciones de la fórmula de Propp, proponiendo como *variables* personajes y escenarios que, en vez de estar alejados de la vida ordinaria como en el cuento maravilloso, representan un estrato amplio y corriente de los sectores urbanos desfavorecidos por la Gran Depresión. Como en el modelo de Propp (1976), en “Un día de trabajo” hay *alguien* (que no es un rey o una hermana o un maestro sino una esposa, la señora Halloran, con características de madrastra mala desde el punto de vista del señor Halloran) que *envía al personaje* (el señor Halloran, como el héroe, al que más que enviar, hostiga hasta provocar su salida) a *buscar algo* (que no es el fuego o una princesa, sino un trabajo, lo cual no es explícito pero la ausencia de trabajo del señor Halloran es el mayor motivo del conflicto y la causa que incentiva su introspección). El *envío* y la *partida* vinculados a la búsqueda son *constantes* en la teoría de Propp. Por otro lado, en el motivo del encuentro con McCorkery, en el cual éste le concede un trabajo, se cumple la *función* del regalo (o favor) en presencia de los tres elementos indicados por Propp: el *donante* (McCorkery como el mago), el *receptor* (el señor Halloran como el héroe/antihéroe) y el *objeto mágico* (un trabajo, que es mágico en la medida en que permite transformar su vida).

También en las teorías modernas sobre el cuento específicamente literario –objeto estético autónomo con una forma específica e inmutable– suele aludirse a una estructura subyacente. Cortázar (1971), en “Algunos aspectos del cuento”, quizá inspirado en Propp, habla de la existencia de “ciertas constantes, ciertos valores que se aplican a todos los cuentos, fantásticos o realistas, dramáticos o humorísticos. (...) elementos invariables que dan a un buen cuento su atmósfera peculiar y su calidad de obra de arte” (p.262).

#### 4. Conclusión.

El hecho de que “un vulgar episodio doméstico (...) se convierta en el resumen implacable de una cierta condición humana, o en el símbolo quemante de un orden social o histórico” es algo que sucede en la obra de Katherine Anne Porter, tanto como en la de Joyce. Como artista, y aunque a veces sí se detiene en especulaciones reflexivas acerca de la vida pero sin abandonar el punto de vista del personaje, logra a través del manejo de una técnica impecable modelar el tema de tal manera que conduce al lector a detenerse y deliberar acerca de la condición humana en su devenir espaciotemporal y a repensar, como ya señalamos, las difusas fronteras entre el bien y el mal o la naturaleza de las intrincadas razones que modelan los acontecimientos. Y allí reside su genialidad.

Del cruce entre la pregunta filosófica acerca del comportamiento del ser humano y la narración de historias personales que exhiben su comportamiento dentro de determinado ambiente, es decir, del cruce entre lo filosófico y lo pragmático, surge una perspectiva política del mundo, un punto de vista que pone el foco en la tensión amistad-enemistad que emerge de las

relaciones humanas (personales, culturales, etc.) y que se encuentra en variación constante. Creemos que esta es la perspectiva que prevalece en el conjunto de relatos de Porter. Straumann (1953) define claramente los dos niveles de realidad que aparecen en la escritura de Porter:

En uno existe una poderosa intensidad de expresiones sutilmente simbólicas dirigidas hacia un desenlace no enunciado. El otro nivel es el de los sucesos diarios. En este nivel se tratan las cosas con un buen humor y una ironía deliciosas, con un gran poder de caracterización; pero sólo reciben su plena significación por contraste con el primer nivel. (S., 1953: 114-115)

En diálogo con un gigante, con un “especimen de museo” (Borges, 1964:2) como el *Finnegans Wake*, Katherine Porter hace de “Un día de trabajo” una pequeña pieza despojada de toda denotación intelectual y artificio lingüístico en la que articula varios de los motivos de aquél a través de un admirable manejo de la más pura técnica de prosa modernista, que conduce al lector a reflexionar sobre la condición humana.

### Referencias bibliográficas

- Bajtin, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Borges, J.L. (1986). *Discusión*. Buenos Aires: EMECÉ.
- (1964). *El otro, el mismo*. Buenos Aires: EMECÉ.
- Baquero Goyanes (1967). *¿Qué es el cuento?* Buenos Aires: Columba.
- Burgess, A. (1967). *A shorter Finnegans Wake*. Nueva York: Viking Press.
- (1973). *Lots of fun at Finnegans Wake* [Video] URL <https://www.youtube.com/watch?v=gyMubEjUAik&pp=ygUyQW50aG9ueSBCdXJnZXNzLiBKb3ljZS4gU2lsZW5jZSBFeGlsZSBhbmQgQ3VubmluZyA%3D>
- (1991). “James Joyce, 50 años después”. En *El País*, 12 de enero de 1991. Recuperado de [https://elpais.com/diario/1991/01/13/cultura/663721204\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1991/01/13/cultura/663721204_850215.html)
- Cortázar, J. (1971). “Algunos aspectos del cuento”. En *Literatura y arte nuevo en Cuba* (pp. 261-276) Barcelona: Editorial Estela.
- Eagleton, T. (2009). *La novela inglesa. Una introducción*. Madrid: Akal.
- Eliot, T.S. (2019). “Hamlet y sus problemas”, en *La madera sagrada*. Recuperado de [https://espanol.libretexts.org/Humanidades/Literatura\\_y\\_Alphabetizacion/Escritura\\_y\\_pensamiento\\_cr%C3%ADtico\\_a\\_trav%C3%A9s\\_de\\_la\\_literatura\\_\(Ringo\\_y\\_Kashyap\)/11%3ALecturas\\_de\\_Cr%C3%ADtica\\_Literaria/11.02%3AEliot%2CT.S.%E2%80%9CHamlet\\_y\\_sus\\_problemas%E2%80%9D\\_de\\_La\\_madera\\_sagrada\\_\(1919\)](https://espanol.libretexts.org/Humanidades/Literatura_y_Alphabetizacion/Escritura_y_pensamiento_cr%C3%ADtico_a_trav%C3%A9s_de_la_literatura_(Ringo_y_Kashyap)/11%3ALecturas_de_Cr%C3%ADtica_Literaria/11.02%3AEliot%2CT.S.%E2%80%9CHamlet_y_sus_problemas%E2%80%9D_de_La_madera_sagrada_(1919))
- Elizondo, S. (2006). “La primera página de *Finnegans Wake*” *Revista Casa del Tiempo*, vol. VIII, época III, nro. 89. México: U. Autónoma Metropolitana. Recuperado de [https://www.uam.mx/difusion/casadeltempo/89\\_jun\\_2006/casa\\_del\\_tiempo\\_num89\\_53\\_56.pdf](https://www.uam.mx/difusion/casadeltempo/89_jun_2006/casa_del_tiempo_num89_53_56.pdf)
- Espejo, B. (2015). *Miranda, el alter ego de Katherine Anne Porter*, México D.F. UNAM. Recuperado de <https://materialdelectura.unam.mx/imagenes/stories/pdf5/beatriz-espejo-7.pdf>
- Foerster, N. (comp.) (1968). *Reinterpretación de la Literatura Norteamericana*. México D.F. Ed. Pax.
- Holmann, H., Hibbard, A y Thrall, F. (1982) “El fluir”. En Steinberg, E. (ed.). *La técnica del fluir de la conciencia en la*

- novela moderna* (pp.9-10). México  
D.F.: NOEMA.
- Moss, H. (Sept. 12, 1965) "A poet of the Story",  
*New York Times*, pp 1-(cont.) 26.  
Recuperado de  
[https://static01.nyt.com/packages/html/  
books/nba-Porter.pdf](https://static01.nyt.com/packages/html/books/nba-Porter.pdf)
- Porter, K.A., (2020). *Cuentos Completos*.  
Recuperado de  
[https://ww3.lectulandia.com/book/cuen  
tos-completos-katherine-anne-porter/](https://ww3.lectulandia.com/book/cuentos-completos-katherine-anne-porter/)
- Straumann, H. (1953). *La literatura  
norteamericana en el siglo XX*. México  
D.F. FCE.
- Villanueva, D. (1994). *Estructura y tiempo  
reducido en la novela*. Barcelona,  
España. Anthropos.