

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA
Departamento de Filología Inglesa II



**EL DISCURSO IDEOLÓGICO EN ULISES DE JAMES
JOYCE: NARRATIVAS DE DOMINIO Y OPRESIÓN**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

María Segarra Bonet

Bajo la dirección del Doctor
Dámaso López García

Madrid, 2007

- **ISBN: 978-84-669-3176-2**



María Segarra Bonet

*El Discurso Ideológico en Ulises de James Joyce:
Narrativas de Dominio y Opresión*

Facultad de Filología
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Tesis doctoral presentada ante el
Departamento de Filología Inglesa II
Programa de doctorado
Estudios Literarios en Lengua Inglesa

Director: doctor don Dámaso López García (Filología Inglesa II)
Curso 2006-07

Quiero expresar mi gratitud a Dámaso López García por su constante apoyo, por su juicio crítico y porque esta tesis no hubiese sido posible sin su ayuda y estímulo. También, a Enrique García Díez, tempranamente fallecido, que me acercó a la narrativa de Joyce y a quién no he podido mostrar mi gratitud. A Enrique Cardona Bosch, colaborador en silencio, a mi familia y a los amigos que han mostrado curiosidad por este empeño.

EL DISCURSO IDEOLÓGICO EN *ULISES* DE JAMES JOYCE: NARRATIVAS DE DOMINIO Y DE OPRESIÓN

"Constructions of the past are inevitably implicated in present networks of power and domination and thus never disinterested" (Thomas 1989: 201).

La disrupción estética es la brecha ideológica que aporta el modernismo al concepto del arte. La forma tradicional ya no sirve para expresar las nuevas contingencias de la vida moderna, la ausencia de perspectiva y el aislamiento del sujeto en un mundo fragmentado que separa lo privado de lo público y lo personal de lo político; crisis cultural que trae consigo el cuestionamiento de todos los valores y dogmas del pasado. La búsqueda de nuevos principios estéticos será la forma de filtrar y ordenar la nueva experiencia de lo real, el arte y su experimentación radical es la nueva religión que ocupa el vacío ideológico.

Ulises ha sido definida como obra canónica en la subversión del concepto de novela, criterio que ha guiado la argumentación crítica al ser clasificada dentro de los parámetros de "lo moderno", entendido en oposición a la tradición. Pero su proyecto fundamental no radica en un principio estético a favor de una percepción subjetiva que legitime el sentimiento de distancia o alineación individual, enfoque que diluye su esencia histórica en favor de una experiencia metafórica o espacial, más que todo porque *Ulises* está, profundamente, anclado en un mundo tradicional, en una realidad local y concreta.

Ulises fue un texto atacado, en un principio, desde posiciones ideológicas divergentes, desde aquellas que lo censuraban como texto amoral y obsceno con una acción trivial a las que condenaban su vanguardismo apolítico dirigido a una minoría privilegiada, para ser, posteriormente, "encumbrada" dentro del canon de la literatura inglesa.

Joyce ha sido acusado de ser indiferente a las realidades políticas del momento, de no tratar de los acontecimientos políticos que sacudían al continente, y la exhibición técnica, como su obsesión por el lenguaje, es

expresión de esa indiferencia y síntoma del subjetivismo decadente de la modernidad (Deane 1982: 180-1). Para Eagleton, la adopción de una perspectiva cosmopolita le permitió a Joyce trascender el provincialismo cultural irlandés, pero su adopción del naturalismo refuerza su obsesión pequeño-burguesa con lo material y trivial, la de un hombre que se atribuyó "la mente de un tendero". La reelaboración escolástica y mitológica en *Ulises* es un propósito pedante que sólo sirve para recrear una sociedad paralizada y materialista (Eagleton 1976: 155).

La tradición crítica relaciona la obra con la doctrina ideológica de los escritores modernistas. La revolución de los planteamientos estéticos en *Ulises* y su influencia en la vanguardia literaria es incuestionable por la variedad de estilos y puntos de vista, por la transformación del tiempo de la ficción y de la conciencia, y por la reconstrucción del lenguaje, principios que han dirigido su larga historia exegética en detrimento de la dimensión política y del complejo entramado ideológico presente en la novela.

La tesis trata de indagar en los usos discursivos de las diferentes corrientes narrativas, las de la tradición y las que subvierten las expectativas de la convención para dar respuesta no a una experiencia psíquica del autor como fin último del acto creativo, sino más bien para dar voz a los que han sido víctimas del discurso de la historia. El escepticismo de Joyce respecto a las ideas recibidas es común con sus contemporáneos pero lo más importante es su vinculación con lo real. Su posición estética es también continuadora de la tradición realista de parodiar los argumentos objeto de ataque, de utilizar la tradición cultural como terreno de juego. Sus ideas no son las de la vanguardia modernista, es en su estilo donde radica su ímpetu innovador, no para ser vehículo de un mundo abstracto ni de la singularidad de una percepción individual como en *Portrait* sino de una múltiple y compleja experiencia de lo real.

La creación de una conciencia compleja es una innovación estética del modernismo, como el proceso mental de Bloom, presentado por medio de imágenes y fragmentos pero no como síntoma de la pérdida de valores de una

individualidad que se distancia del mundo o que se rinde ante los estímulos de la ciudad moderna. Porque la proyección del personaje también está forjada dentro de una interacción dramática realista, la de los encuentros cotidianos y comunes en un entorno local. En las interacciones dramáticas de *Ulises*, la pluralidad de voces o perspectivas no están aisladas entre sí, giran en torno a una colectividad y su función narrativa responde a la necesidad de componer el espectro social de la Dublín colonial de la época tras siglos de imposición cultural.

Un argumento comúnmente aceptado es que la energía creativa en *Ulises* es producto de la auto-complacencia de Joyce y que el exceso estilístico y enciclopédico es sustitutivo de una experiencia de disconformidad con el mundo y reflejo de una ansiedad creativa. Es una posición que silencia los motivos clave del desafío estilístico, la desmitificación de las versiones autorizadas de la historia y de la cultura. La compilación de detalles emerge del medio cultural de Dublín y el exceso en *Ulises* reproduce lo que Juri M. Lotman llama *cultural acreation*, la necesidad humana de acumular conocimientos que sólo tienen como fin reflejar la auto-suficiencia cultural y la complacencia ideológica (J. M. Lotman, en Herr 1986: 9).

La dinámica de los discursos de dominio y de opresión en la arena de lo social forma el sustrato ideológico de *Ulises*, dimensión que intenta explorar la presente investigación a partir del entramado de referencias y alusiones concretas a la historia política y socio-cultural de Irlanda, de la proyección narrativa de los discursos oficiales que moldean el pensamiento colectivo (de aquellos en las posiciones de poder y de los que están al margen) y de su interacción en lo público y lo privado. Aquellos aspectos que no han merecido atención crítica por parecer anecdóticos o por no poder ser asimilados dentro de las respectivas interpretaciones globales son los que construyen el metalenguaje de la obra, la manifestación de una ideología que marca el tiempo de la novela.

Un día en la Dublín de 1904 sirve para construir la historia de los personajes y de la Irlanda de principios de siglo, eje temporal y espacial que también se

extiende a la política internacional, sobre todo al trasfondo político de rivalidad colonial que amenaza la ambición expansionista de Gran Bretaña. La tendencia general que subraya la perspectiva sincrónica de *Ulises*, "la de un día en Dublín", olvida su proyección histórica, la mirada retrospectiva hacia la huella del pasado: el expolio colonial iniciado desde el siglo XII por la saga de los Harry en "los Bueyes del Sol", las masacres de la población, como la de Cromwell en Drogheda (1649) o la recurrente balada patriótica sobre la matanza de los campesinos de Wexford (1798). Y, significativamente, la reubicación metafórica al tiempo de su escritura: el eco dramático del *Easter Rising* de 1916 en "Circe" o el pronóstico en "Penélope" de la figura política de Arthur Griffith que pronto se convertiría en el primer presidente de la República de Irlanda (1922).

La idea de *Ulises* como obra que revolucionó la prosa del siglo XX ha orientado la atención hacia su indiscutible papel en la revolución de los principios estéticos pero ha desviado la atención de su dimensión política e ideológica. La presente investigación no se apoya, en modo alguno, en la fuente documental que aporta la biografía o los escritos o declaraciones políticas del autor (material que ha sido la base de numerosas exégesis críticas), por el contrario, se ciñe a la exploración exclusiva del texto y, en concreto, a los capítulos que ofrecen una mayor exposición de las narrativas de hegemonía y de su presión en el ámbito de lo público y de lo privado. No obstante y como observación, la declaración de Joyce respecto a los planteamientos estéticos del modernismo es indicativo de una posición estética divergente: "If you take a characteristic obscure passage of one of those people [modernist writers] and ask him what it meant, he couldn't tell you; whereas I can justify every line of my book" (Ellmann 1983: 702).

La extensa exploración estilística y formal de *Ulises* ha tenido una contribución indispensable para el conocimiento del texto pero el empeño en convertir el desafío estilístico en tema y conclusión narrativa deriva su contenido hacia terrenos de investigación ajenos. Entre la crítica especializada, la biografía de Joyce ha sido un recurso fácil para apoyar teorías o sugerir interpretaciones psicoanalíticas, no porque *Ulises* no explore los procesos del subconsciente

humano (la alucinación de "Circe" dramatiza este proceso) sino porque no logran aportar una visión que integre los diferentes niveles temáticos o porque defienden teorías que, hasta cierto punto, son resultado de ideas preconcebidas. El caso extremo de esta tendencia se evidencia en la película *Nora* o en el documental *James Joyce*, producido por David Edgar, en los que la supuesta misoginia o comportamiento sexual obsesivo del autor se convierten en eje temático y conclusión de su creación literaria. Homi K. Bhabha aporta una sólida argumentación al respecto cuando aduce que la temporalidad psicoanalítica sitúa el presente de enunciación en el escenario del inconsciente, presente que no es ni signo mimético de la contemporaneidad histórica (la inmediatez de la experiencia) ni término visible del pasado histórico (Bhabha 1994: 215).

PERSPECTIVA CRÍTICA

Ulises se convirtió en el coloso de la subversión mucho antes de ser leído. Forzado a las catacumbas por la censura (su publicación fue prohibida en Gran Bretaña y en Estados Unidos; asimismo, fue condenado en la Unión Soviética y quemado en Alemania) creó todas las grandes expectativas que trae consigo lo que está prohibido. Joyce fue marginado y censurado como obsceno y vulgar durante la mayor parte de su vida. Wyndham Lewis atacó el libro por su simpleza mental, mientras que Virginia Woolf, seducida por los primeros capítulos, no pudo reprimir su irritación tras la lectura de los siguientes. Para Woolf, *Ulises* no es un maestro del lenguaje, ni posee la dificultad de la elite, tan solo es una obra inculta y vulgar escrita por una persona autodidacta y sin estudios (véase Ellmann 1983: 595, 528). En contra de la opinión de Woolf, en *Ulises* se encuentran los más bellos párrafos de la literatura. No cabe duda –y son lógicas las protestas– de que el exceso o gigantismo narrativo y la opacidad de muchos de los fragmentos de *Ulises* provocan el rechazo de algunos lectores, pero lo último que se puede afirmar sobre *Ulises* es que sea una obra inculta. Posiblemente, la observación de Virginia Woolf se deba a que, después de "Telemaquia", no encontró ningún personaje que tuviera el lenguaje de su cuna.

A pesar de la censura y de la controversia suscitada, *Ulises* se convirtió, en el transcurso de los años, en obra canónica de la literatura inglesa por su experimentación narrativa y, en cierto modo, también, por el escándalo que provocó pero cabría preguntarse si su predilección por el lenguaje opaco no obedece sólo a una trasgresión formal. Richard Brown sugiere al respecto que la intertextualidad puede ser la pista que encubra las actitudes del autor en un tema polémico, una forma de esquivar la censura (Brown 1985: 160).

Las primeras lecturas de *Ulises* dan respuesta al modelo poético. Ezra Pound incidía en su deuda estilística a Flaubert y a los simbolistas, y T. S. Eliot subrayaba la reestructuración del mito frente a la decadencia de lo moderno. Gustave Flaubert y Henry James ya habían desarrollado los principios y la práctica de la novela moderna, menos preocupados por la función moral que por su misma estructura como creación estética, las texturas verbales de la ficción debían recibir la misma atención y destreza creativa que el lenguaje de la poesía. En el siglo xx, las novelas de los primeros modernistas, como Proust y Ford Madox Ford, antes que Joyce, buscaban liberar el arte del peso de demostrar una verdad moral y, a partir de ahí, crear las condiciones para una experimentación técnica libre.

Los primeros ensayos sobre *Ulises* fueron los de Stuart Gilbert (1930) y Frank Budgen (1934) y, aunque ambos contaron con la colaboración de Joyce, su orientación es totalmente opuesta. Ante la crítica general sobre la ausencia de forma en la novela, Gilbert coloca el eje interpretativo en el paralelo homérico pero el estudio de referencias aisladas desvía la significación fuera del texto, hacia los personajes míticos y literarios. Para Budgen, el aspecto humano es prioritario sobre la técnica –evidente a partir de sus conversaciones con Joyce que insistía en esta prioridad–. En una carta inédita a Harriet Weaver, Joyce se arrepiente de haber entregado el intrincado esquema de las analogías de la *Odisea* y las técnicas de cada capítulo: "This was 'in order to confuse the audience a little more. I ought not to have done so'" (Ellmann 1983: 519).

Orientaciones también divergentes son la visión mecanicista del mundo moderno de Hugh Kenner (1956) frente a la humanista y la centrada en los

personajes de Richard Ellmann (1972) o David Hayman (1970). El estudio de David Hayman se encuentra entre los más penetrantes y reveladores de *Ulises* aunque subordina la técnica y no observa el entramado socio-político y cultural. Para Kenner, el paralelo homérico forma parte de la retórica del exceso, un juego estilístico anecdótico que sirve para comentar sobre la decadencia de una modernidad sin creencias. Visión tan descaminada como la generalización de Ellmann de que *Ulises* intenta hacer estallar los límites de la lengua inglesa al imponer la retórica estilizada de Homero. Hay pocos estudios que superen la dedicación de Ellmann a la vida de Joyce y a su obra, en la que muestra una sensible aprehensión de los valores humanos pero su intrincado sistema de proposiciones filosóficas y éticas no casan con el sentido anárquico o con el humor de *Ulises*. S. L. Goldberg (1962) ve en Stephen y Bloom el nuevo paradigma moral frente a una sociedad decadente y caótica, aproximación que, igualmente, pierde la ironía del texto en la búsqueda de simbologías ausentes. Desde una visión opuesta, Kenner también busca coincidencias y pistas ocultas para perderse en un laberinto de detalles. Para Kenner la historia no antecede al lenguaje y la visión de la vida en *Ulises* es trivial.

La atención al lenguaje y al estilo centra la segunda fase de atención crítica hasta el inicio de los ochenta, menos interesados en revelar correspondencias ocultas y más en el proceso de composición y creación. A partir del estudio pionero de Walton Litz (1961), posteriormente, Michael Groden (1977), Karen Lawrence (1981), Marilyn French (1977), entre otros, inciden en el cambio narrativo y la experimentación radical de la segunda parte de *Ulises* en la que la acción humana es reemplazada por el drama de la escritura. Según Groden, Joyce nunca terminó *Ulises* por su empeño en que fuese publicado en su cuarenta cumpleaños, una razón más que lleva a Groden a afirmar que *Ulises* concluye en ambigüedad por el giro de interés hacia la técnica y los estilos (Groden 1977).

La argumentación metodológica posterior también es textual, como Karen Lawrence en su *Odyssey of style in Ulysses* (1981). Colin MacCabe (1978), Derek Attridge (1984; 1986), y Patrick McGee (1988), dan respuesta a las teorías psicoanalíticas de Lacan y a las de los post-estructuralistas, Foucault,

Derrida y Barthes que atacan la mimesis anunciando la muerte o disolución del autor. El texto en su condición no referencial, el detalle arrebatado de su contexto, anula la significación que queda a merced del lector. MacCabe considera la "experiencia del lenguaje" y la investigación del proceso de la escritura central para la interpretación de *Ulises*; al igual que el posterior análisis de Walton Litz (1986) en el que la significación se construye en el proceso de interpretación.

En palabras de David Fuller, la perspectiva de MacCabe no sería del agrado de Joyce que, como confesó a su amigo Frank Budgen, aspiraba a que Dublín pudiera ser reconstruida a través de *Ulises*. Como señala Fuller, el enfoque que representa MacCabe es inadecuado ya que excluye la indagación temática al centrarse tan sólo en la significación de la dinámica entre lector y texto: "MacCabe's view of language would certainly have perplexed Joyce... who prided himself that Dublin could be physically reconstructed from *Ulysses*" (Fuller 1993: 25).

La primera fase de investigación crítica insiste en la búsqueda de una estructura mítica subyacente, ya propiciada por el paralelo homérico, ya por otras teorías psicoanalíticas de Jung o Freud, siempre con el intento de encontrar un significado global. La fase posterior convierte, como dice Jennifer Levine, las dificultades de *Ulises* en tema de análisis y en solución (Levine 1990: 148). La técnica o la innovación estilística, la odisea de su lectura o *Ulises* como texto que pone fin a la representación, son diferentes orientaciones que forman parte, en esencia, de la corriente que ha dominado una larga historia crítica. Sultan define como "retórica" esta corriente principal, que concibe *Ulises*, sobre todo, como una "estructura simbólica" en la que los personajes o el drama desempeñan un papel instrumental o auxiliar (Sultan 1987a: 265). La corriente alternativa que concede mayor peso a la historia o a los personajes ha recibido menor atención por minimizar o desestimar la trascendencia de su subversión formal.

Respecto a los enfoques que sitúan la exégesis en la dinámica entre lector-texto cabría añadir que dicha orientación englobaría a cualquier texto y no

responde a la particularidad de *Ulises*. Es incuestionable que, en función del conocimiento cultural o del grado de sensibilidad que aporte la lectura, el acto interpretativo tendrá más autoridad o será más superficial, pero pretender que la creación literaria se adapte al espíritu de sus diferentes lecturas significaría borrar la intencionalidad que guía el esfuerzo creativo. Para Barthes, el autor, la obra, no son más que un punto de partida cuyo horizonte es el lenguaje, noción de la que parten gran número de estudios críticos que borran la posición del autor frente al lenguaje como hecho cultural. Siempre hay una explicación compleja, global o inaccesible, para cualquiera que sea el objeto de conocimiento pero, no por ello, todo fenómeno cultural se reduce a una negatividad ontológica, abstracción que suprime la singularidad y especificidad de la creación literaria. En cierta medida, la ambigüedad de *Ulises* ha servido para plasmar los propios principios teóricos de diferentes corrientes críticas.

El conocimiento es un producto cultural pero, como precisa Gayatri Spivak, no se conoce otro mundo o conciencia que no esté estructurada por el lenguaje: "One cannot choose to step out of ideology" (Spivak 1988: 120). El afirmar como verdad final que la conciencia colectiva está fosilizada por las relaciones de poder es un vacío sintomático que neutraliza la energía o niega la posición de sujeto (Spivak 1988: 209). La tesis parte de la exploración de los usos discursivos del lenguaje hegemónico, basado en oposiciones binarias de identidad, raza o género. Por una parte, los hábitos de pensamiento de la convención que una corriente mimética presenta como naturales o universales, frente a los efectos estéticos de distanciamiento que cuestionan estas ficciones. Por otra, la comedia naturalista y vital del lenguaje coloquial recreada en los personajes cotidianos. *Ulises* desacraliza las nociones de supremacía cultural con la emergencia de aquellos excluidos de la historia. Y, a través de los personajes principales, fuera de las posiciones de poder, presenta nociones alternativas de ser irlandés desde la diferencia o, como dice Homi K. Bhabha, desde "la hibridez cultural" (Bhabha 1994: 229).

La extrema complejidad y la ambigüedad de un texto como *Ulises* necesariamente genera una pluralidad de lecturas pero, ante esta misma dificultad, corre el peligro de ser objeto de visiones parciales, desde las que

todavía consideran *Ulises* una metáfora de la anarquía de la vida moderna hasta la afirmación de que no existe realidad fuera del texto y que la creatividad o intencionalidad del autor es inexistente por ser un producto del lenguaje y, como tal, un fenómeno psicológico o cultural. Si se parte de la consideración de que el sujeto humano es una ficción limitada por las estructuras profundas del lenguaje cualquier argumentación posterior sería gratuita por ser algo irremediable. El indagar en los motivos ocultos del subconsciente del autor es una tarea que se aleja del campo de investigación literaria pero sí pueden descubrirse las intenciones conscientes del autor en su posición respecto a la cultura y al mundo, punto de partida de esta investigación.

Toda escritura es textual y *Ulises* se sumerge en una amplia gama de discursos, muchos de ellos extra-literarios y, aunque extensas secciones permanezcan opacas, un párrafo o unas líneas generan suficiente sentido para percibir que la historia continúa. Derek Attridge, como Clive Hart (Hart 1977: 187), consideran que cada capítulo debe ser tratado de forma aislada puesto que sus textos desmontan la integridad lineal (Attridge 1990: 26) y es evidente que los cambios son espectaculares, incluso dentro de un mismo episodio, pero hay suficientes elementos que mantienen la unidad de la obra, la reiteración de personajes, temas y motivos, la secuencia de acontecimientos del día y, sobre todo, la memoria del individuo y de la sociedad. El episodio central de "las Rocas Errantes", presentado como a través del ojo de una cámara, sería "una realidad basada en el lenguaje" si no se contase con la mirada retrospectiva de Bloom en "Lestrigones" desde la que se consigue ensamblar el significado de las diferentes escenas.

La tesis no pretende desentrañar una nueva significación en la obra, entre otras cosas, porque Joyce profetizó que pretendía tener a la crítica entretenida durante siglos. Como dio a entender con humor a Benoît-Méchin, joven traductor del episodio de "Penélope" y admirador suyo: "I've put in so many enigmas and puzzles that it will keep the professors busy for centuries arguing over what I meant and that's the only way of insuring one's immortality" (Ellmann 1983: 521).

El propósito que orienta la investigación es identificar las posiciones ideológicas que representan las diferentes narrativas y las estrategias que desvirtúan esa misma ideología, no a través de una autoridad narrativa sino, en un sentido dialógico, en una pluralidad de voces. La ausencia del narrador omnisciente que controle el mundo de la novela o que emita el juicio esperado por el lector es el motivo que ha llevado a gran parte de la crítica a señalar la presencia de una voz mecánica o *arranger*, indiferente a los personajes y a su historia. *Ulises* destruye la ilusión del narrador omnisciente, bajo cuya aparente objetividad y juicio impersonal gira el mundo de la novela, y saca a la luz su ficticia condición neutral. De ahí la presencia de un narrador "personal" que impone su control o que emite su juicio sesgado, como señala McMichael (McMichael 1991: 22). La implicación personal del autor no se encuentra en la voz del narrador omnisciente sino en la variación del lenguaje y estilo de discursos en conflicto y en la estructura temática y motivos que reitera *Ulises*. El juego plural de voces y perspectivas es una exploración de la dinámica que genera el discurso, las expectativas que crea el lenguaje y las construcciones que reproducen las prácticas de poder pero también es un espacio de confrontación narrativa en el que la posición del autor se sitúa de forma indirecta o velada bajo la parodia estilística, otras veces, en la ironía del estribillo de una balada o desde el gesto, mirada o voz, de un personaje secundario.

La resolución estética o la doctrina del indeterminismo narrativo, que domina la historia exegética de *Ulises*, no está respaldada por las acciones y pensamientos de los personajes explícitos en la novela y es el mismo texto el que resiste las lecturas simbólicas o abstractas porque, aunque el drama de la historia de Irlanda está presente, en la ficción siempre se recrea desde la ironía o el humor. En conversación con Arthur Power, Joyce comenta:

What makes most peoples' lives unhappy is some disappointed romanticism, some unrealizable misconceived ideal... Nature is quite unromantic. It is we who put romance into her, which is a false attitude, an egotism, absurd like all egotism. In *Ulysses* I tried to to keep close to fact (Butler 1990: 260-1).

Es indudable la amplia investigación documental del contexto político e ideológico aportada por las biografías y por la crítica de *Ulises* pero apenas existen estudios que exploren la articulación de este discurso en el texto. Ante la necesidad de revisar una de las creencias más extendidas durante décadas que confirma la naturaleza apolítica de los escritos de Joyce, Richard Ellmann (1977) y Dominic Manganiello (1980), dentro del ámbito de la crítica tradicional, muestran a un Joyce comprometido con la realidad política del momento pero ambos estudios parten de sus escritos y artículos o de su biografía personal sin explorar su engranaje narrativo. Como fuente documental, las anotaciones de Gifford (*Ulysses Annotated* 1988) han sido un soporte imprescindible en la tesis para el conocimiento de las referencias culturales e históricas del medio de Dublín y que ha permitido el análisis de su modo de interacción en la narrativa. Asimismo, el análisis cultural de Cheryl Herr (1986) es indispensable para entender la presión del discurso mediático en el pensamiento popular de la Irlanda de principios de siglo: la Iglesia, la prensa y el espectáculo (sobre todo del *music-hall*). Pero Herr entiende *Ulises* no como un catálogo de acentos temáticos sino como una red alusiva de formas culturales en las que la experiencia social compartida es semiótica (Herr 1986: 10-11). Para Herr, los personajes de *Ulises* no son más que la representación sintomática de este discurso y, en este sentido, se aproxima a la teoría de Kenner sobre la anomia de *Ulises* y de sus "habitantes".

Por razones relacionadas con su recepción crítica, Edna Duffy señala que *Ulises* ha sido interpretado, sin excepción, como texto que desprecia a la ciudad y a sus habitantes, a la nación por la que, paradójicamente, muestra un obsesivo interés. La obra, escrita en el periodo de mayor conflicto bélico (1914-1921), que culminó con la firma del tratado de la Independencia de Irlanda un mes antes de su publicación. Para Duffy, *Ulises* es el texto de la independencia irlandesa y el hecho de que no haya sido reconocido como tal es indicativo del poder de la crítica y del interés no explícito en mantener a *Ulises* como texto modernista no contaminado por cualquier política específica (Duffy 1994: 1-3). También Vincent Cheng y Cheryl Herr apoyan el argumento de que la crítica decidió construir un Joyce "depurado" y "apolítico" (Cheng 1995: 3; Herr 1986: 6).

Uno de los objetivos de la presente investigación es demostrar que los planteamientos estéticos que celebran la hegemonía espiritual del autor o la trascendencia de la creación como monumento atemporal son posiciones atacadas con sarcasmo en el texto pero que, presentadas bajo el juego formal, han llevado a interpretaciones diametralmente opuestas a la intención del autor. La corriente de realismo mimético, el giro irónico o la farsa burlesca apenas han sido advertidos por la crítica más representativa. Pero, sobre todo, lo que comparte la tradición crítica es la ausencia de sentido histórico y el desconocimiento del medio de Dublín y que, no consciente de la divergencia cultural, aplica presunciones que son, en último término, meditaciones sobre su propia cultura. La tesis intenta defender que *Ulises* resiste estas visiones y revisiones con una ficción que reconstruye y deconstruye la fisonomía de Dublín y la historia de Irlanda a partir de detalles o alusiones que no han merecido atención por parecer anecdóticos.

Desde la perspectiva post-colonial y del discurso de las minorías, Edna Duffy, en su brillante análisis, considera *Ulises* un texto de insurrección política al confrontar los materiales comunes del modernismo metropolitano en un contexto anacrónico colonial (1994), orientación que abre nuevas direcciones en el estudio crítico. Dentro del mismo campo teórico el enfoque de Vincent Cheng (1995) responde a las teorías sociopolíticas de escritores como Frantz Fanon (1963) y Edward Said (1993). El análisis de Cheng demuestra la lógica binaria de diferenciación racial del discurso imperialista y del nacionalismo patriótico, legado del régimen colonial, pero omite indagar en su representación y articulación estética en la ficción (al igual que Ellmann y Manganiello).

En los estudios anteriores, el contexto político o ideológico sustituye al drama de los personajes y a su función en la narrativa, de la misma manera que está ausente una interpretación que integre la historia de los personajes y el aspecto formal. La imprescindible visión de Stanley Sultan (1987; 1987a) logra conciliar ambos aspectos aunque su argumentación omite la relación fundamental de la historia de los personajes en la dimensión política e ideológica de *Ulises*. Se podría afirmar que es la omisión de este aspecto la razón que ha llevado a sobreestimar la afinidad de *Ulises* con *The Waste Land* de T. S. Eliot. Sultan

incide en el uso de estructuras alusivas comunes a ambas obras pero no observa que su función sea respectivamente antitética (1987a: 159-161). Según Sultan, Bloom y Stephen comparten con el protagonista de *The Waste Land* la experiencia de una cultura sin referencias, "el peregrinaje metafórico" por la desolación y condena de la "Ciudad moderna" en su búsqueda de "la redención espiritual"; sentido trascendente que *Ulises*, en cambio, transforma en comedia, la de los personajes y la de la ciudad. Cabe destacar, asimismo, que el análisis de Sultan no percibe la corriente irónica contra los estereotipos de género (presentes en el método de exposición indirecta o a través de una narrativa paródica como en "los Bueyes del Sol") y concede autoridad moral al discurso patriarcal de la tradición literaria y al mismo narrador xenófobo y moralizante (véase Sultan 1987: 286).

El sí afirmativo final de *Ulises* no es sólo una hipótesis defendida en esta tesis –frente a un sector de la crítica que descarta su función en la resolución–, también Joyce insistió en este aspecto. Muchas declaraciones de Joyce a los medios de comunicación respecto a sus intenciones han sido contradictorias (e incluso, se habían hecho públicas con el ánimo de confundir) pero, en este caso, la afirmación es poco cuestionable al estar dirigida a Benoît-Méchin, el traductor de la versión francesa de *Ulises*: "Yes, you're right. The book must end with the most positive word in the human language" (Ellmann 1983: 522).

Para Cheryl Herr, Bloom y Stephen no pueden tener elección personal bajo el control de sistemas. La cultura sienta las bases de los paralelos y Bloom y Stephen recrean su condición ficticia. No existe el encuentro porque su experiencia social compartida se enmarca dentro de una corriente semiótica artificial, la que los vincula al repertorio de ideas recibidas de la tradición mítica occidental (Herr 1986: 11). El fracaso del encuentro entre padre e hijo del relato realista, efectivamente, se convierte en parodia de los mitos de la tradición pero la tesis plantea que la reutilización de los mitos de la tradición cultural sirven para presentar un proyecto utópico de conclusión política, esgrimido desde el mismo nivel metafórico del juego de analogías.

La tarea de la presente investigación parte de unos conocimientos teóricos que resultan limitados frente a la extraordinaria erudición de numerosos análisis críticos y, por tanto, está lejos de contribuir a esa erudición en la misma medida. Pero la observación de aspectos significativos, por lo general, inadvertidos o, en otros casos, descontextualizados es la razón que motiva el análisis de aquellos elementos y formas que desvelan el sustrato ideológico. Por otra parte, la consideración de Edna Duffy respecto a que *Ulises* es el texto de la independencia de Irlanda sería un tema debatible y todavía abierto a la especulación pero, en todo caso, sí que ofrece una nueva versión de subjetividad post-colonial alejada de una dinámica binaria de identidad. Porque *Ulises* posibilita narrativas emergentes a aquellos a los que la cultura y la historia ha hecho invisibles. Tal vez sea la razón por la que *Ulises* concluya con un discurso sin mediación, con el monólogo de una mujer que busca su agencia.

El logro más importante de *Ulises* radica en la recreación del mundo y del pensamiento de la Dublín del momento. El tema de la infidelidad sexual de la mujer y las explícitas alusiones al sexo es una provocación directa a las expectativas de la moralidad convencional. En cuanto a la disrupción formal, el uso de técnicas modernistas de extrañamiento y de desestabilización narrativa presenta un desafío a nuestra tendencia humana a acomodar la lectura a nuestros esquemas y juicios de valor pero, en último término, sirven el fin de redimir con la forma una realidad cultural estancada bajo el colonialismo. Son innumerables las interpretaciones que trasladan la atención a la odisea de su lectura y, en efecto, el esfuerzo que exige la lectura de *Ulises* es el reto que Joyce deja en manos del lector, pero no como fin en sí mismo sino como medio y necesidad fundamental para acceder a su significación. Probablemente *Ulises* sea siempre una creación literaria abierta a infinitas interpretaciones como cualquier obra de arte compleja pero, en cualquier caso, Joyce cumplió la promesa de "escribir la conciencia no creada de su pueblo" con el ambicioso proyecto de ennoblecer lo limitado y aunque muchos dublineses sólo celebren sus aspectos más anecdóticos en el *Bloomsday*, *Ulises* ha contribuido sin lugar a dudas a la construcción de la identidad nacional.

HIPÓTESIS GENERAL:

La investigación trata de profundizar en aquellos aspectos que no han sido objeto de análisis crítico o que no han sido tratados de forma suficiente y que abren nuevas áreas de investigación. El compromiso de *Ulises* está presente en su vinculación al medio social de Dublín, ligado a un tiempo y contexto de producción. En cuanto a las orientaciones que señalan la imposición de una estructura mecánica o la prioridad del lenguaje sobre el contenido humano, se debe destacar que *Ulises* incorpora la inquietud de verdades profundas de la experiencia social y humana. En este sentido, se trata de indagar en la relación entre discurso y forma narrativa y en la paradójica traslación de un texto modernista a un espacio urbano tradicional.

En contraposición a la visión anti-temática que sostiene la ausencia de contexto y la ambigüedad del significado, conviene señalar que la narrativa está vinculada a una realidad histórica. *Ulises*, comúnmente aceptado como monumento estilístico imperecedero del modernismo, parece distanciarse de las prácticas literarias que celebran un orden estético autónomo o que recrean universos metafóricos. La subversión formal en *Ulises* no responde –como ha argumentado una determinada tendencia crítica– a una ontología negativa o a un espacio de la no representación se trata de estrategias de desplazamiento y, como argumenta Seamus Deane, más que disrupción anárquica, la fuente de su método irónico implica la traición a las fuerzas que moldearon su imaginación, la atención a la forma responde al principio de deslegitimar la afiliación tradicional del lenguaje con las relaciones de poder en la historia (Deane 1982: 176). Se trata pues de examinar si la complacencia en el detalle que excede y tiende a lo caótico responde a la voluntad de indagar en las posibilidades del lenguaje –en respuesta a nuevos planteamientos estéticos que marquen una ruptura con la tradición narrativa– o es una reelaboración de las ficciones del pasado cultural, no sólo como formas fosilizadas que la actividad cultural imprime en el lenguaje, también como versiones desautorizadas de la historia, insinuadas en el uso extensivo y paródico de alusiones.

Tan importante como la estructura referencial son los silencios textuales, elementos que, como indica el estudio de Cheryl Herr (1986), no han recibido un tratamiento crítico en profundidad y que abren nuevas posibilidades de análisis. Ausencias que, como dice Herr, son la forma más elevada de presencia y que apuntan a los mecanismos alienantes de la experiencia social. No obstante, los personajes, para Herr, limitados por los procesos culturales son el exponente del pesimismo narrativo de la modernidad y, en este sentido, carentes de agencia. La investigación trata de dilucidar hasta que punto los componentes culturales determinan la experiencia individual en *Ulises*, si no existe –como concluyen diversos estudios– la posibilidad de respuesta del sujeto individual frente a la mediación de los mecanismos sociales.

La función de las analogías culturales ha generado un largo y extenso debate crítico con conclusiones divergentes. Por lo general, las analogías han sido entendidas en su literalidad, en su dimensión simbólica y, en este sentido y en *Ulises*, no ofrecen el consuelo de alcanzar conclusión. Otros estudios, simplemente, obvian su presencia por estar fuera de su objeto de análisis. Se debe señalar la validez de las analogías que constituyen el eje temático y el desarrollo narrativo de *Ulises*. Su contrapunto paródico invalida su carga simbólica o teológica adscrita pero es necesario contemplar su vigencia en su relación con la dimensión política e ideológica.

La ausencia de una lógica narrativa o progresión lineal ha llevado a conclusiones que sostienen que no existe argumento o que inciden en la ausencia de relación entre los episodios, conviene investigar la lógica de *Ulises* en su dimensión metafórica y alusiva, en su relación retórica más que en el plano real de la ficción.

HIPÓTESIS DE LOS APARTADOS:

La elaboración y secuencia de los apartados de la tesis intenta responder al movimiento narrativo en *Ulises* hacia una nueva visión de subjetividad que se distancia de nociones románticas individuales y comunales, para irrumpir en la arena de lo público, contexto en el que se legitima el discurso institucional y su presión ideológica en el pensamiento colectivo. Desde esta orientación, la investigación se centra en los episodios y fragmentos de *Ulises* que trazan las diferentes manifestaciones del poder y en las estrategias ideológicas que limitan la agencia individual y el progreso social; episodios que revelan un modo de pensamiento fosilizado por tópicos y estereotipos que construyen la noción de subjetividad nacional. Los apartados finales exploran la posición de la mujer en *Ulises* y su proyección en el discurso cultural (propio de la época y del legado patriarcal) así como su representatividad en los sistemas y prácticas sociales que definen su posición de sujeto.

La primera parte, explora "Telemaquia" y la posición de Stephen dentro del discurso cultural y de la retórica del nacionalismo local. La crítica canónica concede un valor ya simbólico, filosófico, literario o mitológico a las analogías culturales, intento que responde a la necesidad de fundamentar sus postulados y proporcionar un hilo interpretativo dentro de un marco más global ante la ausencia de un orden de composición. Los elementos políticos e ideológicos en "Telemaquia", al igual que en "Escila y Caribdis", no han merecido mayor investigación al restringir la dimensión significativa, al conceder el peso argumentativo a la conciencia del personaje y al proceso psicológico individual en su choque con el mundo.

El primer apartado, "el Colonialismo Cultural y Político", establece la relación de "Telemaquia" con *Portrait*, como continuación de la técnica del *Bildungsroman*, aunque para mostrar el fracaso de la exaltada resolución que daba conclusión a *Portrait*. Stephen permanece atrapado en su mundo interior porque Joyce reubica la proyección romántica del artista en un contexto irónicamente hostil que invalida la trascendencia de las aspiraciones literarias del héroe narrativo.

Se trata, pues, de incidir en las claves contextuales de este escenario dentro del que se sitúa el fracaso dramático del personaje.

La profusión de analogías literarias se ha entendido, exclusivamente, como extensión del conflicto del sujeto singular o expresión de una angustia originaria o eterna, cuando inciden en una dimensión más allá del personaje para aludir a un hecho cultural y político. Conviene reexaminar, al respecto, las conclusiones que confieren una dimensión metafísica o simbólica al texto. Asimismo, las imágenes del espacio físico establecen un paralelismo no sólo con la situación de Stephen como personaje dramático puesto que su intervención discursiva reproduce los hábitos de subordinación psíquica propios del sujeto colonial.

El monólogo introspectivo de "Proteo" ha favorecido las lecturas que lo consideran una continuación del mimetismo estilístico inicial y de la reclusión del protagonista en el monólogo interior, lecturas que no han tenido en cuenta el cambio narrativo hacia una experimentación más radical y el movimiento hacia la realidad observable. La crítica considera el lenguaje el único protagonista del episodio, la ambigüedad textual ha generado un abanico de interpretaciones psicoanalíticas, teológicas e, incluso, esotéricas que están ausentes en el texto. Por tanto, el capítulo de la tesis trata de enmarcar el episodio dentro de la realidad concreta que señala el conjunto de referencias.

"Las Estrategias del Poder Colonial" exploran la presencia narrativa del discurso nacionalista irlandés en la vida social, cultural y política de Irlanda, especialmente en "Telémaco" y "Escila y Caribdis". La proyección del nacionalismo y el renacer del celtismo como fenómeno cultural, en la ficción, es una réplica de los modos de pensamiento de la ideología dominante. Se trata, en este caso, de analizar el fundamento ideológico del discurso nacionalista en su proyección socio-cultural así como de identificar las estrategias mediante las que el discurso hegemónico mantiene su dominio y determina la identidad cultural de Irlanda. Aunque de forma casual, también están presentes las referencias a los discursos literarios y científicos de la época que justificaban la superioridad de la raza blanca y daban razón de ser al colonialismo y al dominio de otras culturas consideradas primitivas.

Es preciso destacar el modo en que dichos mecanismos ideológicos no son objeto de una crítica explícita sino velada, hecho que, posiblemente, justifique la insuficiencia de estudios que atiendan la perversión del discurso que se lleva a cabo dentro de su mismo sistema. En este sentido, numerosos estudios críticos conceden autoridad a los planteamientos estéticos de los teosóficos del Renacer Literario y a su defensa de la teoría de "el arte por el arte" cuando el estilo es una estrategia de desarticulación discursiva.

En "la Retórica de la Opresión Ideológica", el primer apartado aborda el cambio narrativo de *Odisea* respecto a "Telemaquia". El principio estructural abandona el modo basado en la identificación del estilo inicial para cuestionar las fantasías de autonomía de Stephen con la emergencia de un nuevo protagonista que difícilmente encaja con las expectativas que deparaba el estilo inicial sobre el mundo de la novela.

La desaparición de Stephen como personaje da paso a Leopold Bloom, el hombre de la calle, figura del *flaneur* que parece rendirse a los estímulos visuales de la urbe, mecánicamente inmerso en el espectáculo de la ciudad. Parte considerable de la crítica ha basado la caracterización del personaje en impresiones subjetivas, sobre todo, en lo que respecta a la ausencia de contenido ideológico en Bloom y por representar una conciencia vulgar o mediocre, recluida en su propia subjetividad. Pero, junto a las impresiones de inmediatez sensorial, sus divagaciones casuales presentan una mirada crítica más que un escéptico desentendimiento. Como personaje central no complace las expectativas sobre la superioridad sensible o intelectual" del héroe y resiste una identificación continuada.

Ulises navega entre la alusión específica y la forma más general, y lo que se percibe como una corriente de conciencia está implicado en la dialéctica entre individuo e institución. Lo que en "Telemaquia" era un tejido de citas y alusiones, el monólogo de Bloom se presenta fragmentado en un *collage* textual. Atento a lo aparentemente trivial, el montaje verbal es indicativo, no obstante, de una respuesta política más efectiva de lo que se ha interpretado.

Los siguientes apartados exploran las raíces físicas y urbanas de *Ulises* y el perfil de la comunidad. La investigación examina, en particular, "Hades", "Eolo" y "las Rocas Errantes" como territorio de lo público, este último episodio en conjunción con "Lestrigones". Una opinión muy extendida limita el protagonismo de la ciudad a simple escenario de la acción de los personajes principales cuando es el mismo espacio urbano de Dublín el que adquiere centralidad. A los movimientos de los personajes se interpolan los elementos visuales de la ciudad como un territorio de signos: los edificios emblemáticos, las huellas del pasado histórico y la pulsión de una modernidad emergente.

En cuanto a la orientación crítica más autorizada que fundamenta su argumentación en los aspectos relativos a los personajes principales y en la búsqueda de paralelismos temáticos con la analogía homérica, cabe señalar la necesidad de análisis que profundicen en las formas culturales y al substrato socio-político y económico que el texto presenta de forma sintomática. La interpolación de estratos narrativos o imágenes inconexas, que resulta en ambigüedad, debe ser reinterpretado dentro de su contexto referencial tanto extra-textual como en su relación con el resto de episodios, en contra de los enfoques que defienden autonomía a los episodios.

A partir de "Escila y Caribdis", los personajes parecen meros objetos del discurso y su agencia individual parece desaparecer ante el cada vez más invasivo discurso público. En opinión de Hugh Kenner (1987), Clive Hart (1977) y Stanley Sultan (1987a), entre otros, la ciudad, en *Ulises*, viene a plantear el tema propio del siglo xx, la dificultad del hombre de reconciliar el mundo interior con el exterior, una experiencia que no logra cohesionar. Durante décadas y desde diversas orientaciones exegéticas, la cuestión estética y el lenguaje han sido prioritarios en la investigación ante la ausencia de un sentido integrador que aporte significación a la disrupción narrativa de la segunda parte de *Ulises*. Kenner y Marilyn French coinciden al señalar que la Dublín de *Ulises* representa el vacío de una ciudad muerta cuya frustración es endémica. Generalización que, por una parte, no contempla la limitación psíquica del ciudadano sometido a una economía de subsistencia, como bien documenta el estudio de Frantz Fanon respecto a las definiciones que sistematizan los

rasgos de una comunidad como una consecuencia del sistema nervioso o como la originalidad de carácter (Fanon 1965: 286). Y por otra, deja de observar la significación de la ciudad como punto humano de encuentro que recrea el falso rumor y la anécdota. La tesis pretende analizar las interacciones del ciudadano común y los valores que incorporan, así como los signos de hegemonía y control y la respuesta en el espectro social.

Es necesario examinar el espacio geo-político de la ciudad que trazan los diversos itinerarios de los personajes por la relación que se establece entre lo visual fragmentado y un contexto discursivo ajeno que registra incidentes sociales e históricos. En "Hades", el itinerario del funeral que recorre la ciudad visualiza los signos que dan testimonio de un pasado de fracasada insurrección colonial. Asimismo, la intervención dramática de los personajes conviene situarla dentro de la misma semiótica del espacio de Dublín, en la relación entre individuo e instituciones, entre el presente y su historia.

La fragmentación del estilo y el lenguaje del exceso en "Eolo" más que de un juego narrativo o subversión intrínseca a la forma, se trata de una imitación irónica de los medios generadores de opinión. La investigación crítica más destacada ha partido, fundamentalmente, del análisis de los aspectos formales al querer dar respuesta a la clasificación episódica de Linati y al esquema de Gilbert que concede autoridad a la analogía homérica. Pero el análisis de las correspondencias no va más allá de la elaboración de aspectos anecdóticos que no contribuyen al sentido general. Es conveniente señalar que la práctica oratoria de la prensa está relacionada con los personajes reales de Dublín que ejercen el poder mediático, y que las alusiones textuales apuntan a los diferentes medios de presión ideológica y política. El tema de la oratoria no se puede desvincular de la cuestión irlandesa y de la historia colonial insinuada en el uso extensivo de alusiones históricas y políticas. Y son las estas estructuras alusivas la que abren un nuevo campo para la investigación.

"Las Rocas Errantes" presenta un día en la vida de Dublín mediante viñetas que no guardan una relación aparente. En general, la ambigüedad que origina el *collage* textual, además de la ausencia de voz narrativa o punto de vista de

los personajes principales, se ha identificado con una narración hostil que, intencionadamente, dificulta la comprensión. Pero es la mirada indiferente de una cámara la que recrea la representación de Dublín y los personajes, Bloom y Stephen, pasan a un segundo plano para dar voz a la ciudad y a sus habitantes.

De igual modo, la actividad y detalles de los personajes se han considerado accesorios como una muestra de la ausencia de interacción social. Desde esta perspectiva, el correlato homérico sirve para establecer un paralelismo con la técnica del episodio: "laberíntica" y con la recreación estética de una "mente mecánica". Aunque la crítica considere que "las Rocas Errantes" es un capítulo donde confluyen elementos de los demás episodios, es, en realidad, "Lestrigones" el episodio que le confiere un sentido integral. Por tanto, este apartado analiza los fragmentos, aparentemente descontextualizados en el episodio, en relación "retrospectiva" con la visión que ofrece Bloom en "Lestrigones".

Siendo las trayectorias de la autoridad eclesiástica y de la autoridad civil las que enmarcan el episodio, el apartado trata de analizar la dinámica de las diferentes escenas en su relación con el discurso institucional: el paralelismo que ofrecen las acciones y gestos de los personajes menores con los actos institucionales que presiden el episodio.

Ante la ausencia de discurso alguno que marque una posición ideológica –ni tan sólo de forma velada en el texto–, el análisis interpretativo debe situarse en las estrategias de dislocación que utilizan el espacio transgresivo entre ficción y realidad. Es un ejemplo, el protagonismo que adquieren los signos urbanos: la personificación cómica de imágenes inanimadas, como las vallas publicitarias o monumentos públicos y, sin otro elemento integrador, es la dinámica referencial la que, tal vez, permita una articulación interpretativa.

La experimentación estilística tiene su apoteosis en "Sirenas", uno de los episodios más ambiguos de *Ulises*. Las transformaciones musicales y ecos temáticos exploran, cómicamente, el tema de la traición sexual (la odisea

psíquica de Bloom), como argumenta la extensa aportación crítica; pero la persistente presencia de la música popular en el sentir colectivo, además de establecer una relación directa entre el poder de seducción de la música y del sexo, ofrece otro contrapunto temático que merece una investigación paralela y que se encuentra en la recurrencia de motivos de una balada patriótica: "The Croppy Boy". En primer lugar, porque la seducción musical se hace extensivo a la experiencia común compartida por los presentes en el Ormond, teniendo un mayor alcance que la de ser un simple eco del sufrimiento del personaje. Y en segundo lugar, porque la autonomía de Bloom se desvanece como en el resto de personajes, convertido en objeto sintáctico por las operaciones del lenguaje.

Es frecuente el argumento que asocia la trasgresión referencial con la liberación de una conciencia central (a favor de lo erótico) o que concluye que el episodio verbaliza una experiencia corporal censurada. Es preciso subrayar, en relación con esto, que la desaparición del referente humano como sujeto sintáctico, los ecos repetitivos asociados a los personajes o la yuxtaposición léxica, son modos de representación que borran la agencia del personaje, principio del que parte el análisis de la posible función discursiva del juego textual.

La intención musical evoca la sensualidad de la música pero no se ha prestado suficiente atención a la perspectiva paródica de los temas musicales y a su relación con el tema de la identidad nacional porque la experiencia emocional de Bloom muestra, indirectamente, una relación temática con la cuestión de la identidad comunal.

La interrupción formal del episodio –el recurso a la onomatopeya o el desplazamiento del referente, entre otros juegos textuales– ha generado una serie de conclusiones que le confieren un sentido ontológico, como el ser expresión del placer textual o sensual, o el silencio del sujeto sin representación. Pero existe un sustrato alusivo que no es indeterminado o ambiguo porque señala, en múltiples niveles, una realidad cultural específica que trasciende el tema de la seducción sexual.

"La Mujer en *Ulises*" analiza los diferentes espacios en los que se inscribe su representación; desde la significación que aporta su propia intervención dramática a la visión de la mujer que traslada el discurso de otros personajes, en gran medida, masculinos; contextos que, además, deben articularse dentro de las corrientes o voces narrativas que reproducen el papel asignado a la mujer en el discurso patriarcal.

Un criterio que guíe el análisis de su representación no debe tan sólo tratar de dilucidar la posición personal del autor respecto a la cuestión de género, como sucede en un número considerable de estudios críticos. Todavía existen áreas de investigación que puedan ofrecer una visión más amplia de su proyección narrativa. Es necesario explorar los elementos contextuales que acompañan la representación de los diferentes personajes femeninos, elementos que reflejan la incidencia de factores socio-económicos y que, además, aportan un espacio significativo que permite determinar los diferentes niveles de presión del discurso cultural e institucional y la respuesta individual.

Aparte de "Penélope", "Nausicaa", "Circe" y "los Bueyes del Sol" son los episodios que conceden mayor atención a la representación de la mujer, tanto en la ficción como en el discurso cultural. Los tópicos sobre el género, característicos de la época y de la historia cultural de Occidente, prescriben la posición de la mujer en *Ulises* y muestran una subjetividad moldeada por las formas de la cultura popular, sin olvidar la presencia de la religión y su influencia en lo secular.

La estereotipada recreación de Gerty MacDowell, en "Nausicaa", se ha interpretado, por lo general, como una comedia satírica de la mente femenina. No obstante, existen elementos en la representación del personaje indicativos de una limitación socio-cultural frente a los que se materializa una respuesta singular, antes de concluir que la caracterización sirve el propósito de recrear en la ficción un rasgo intrínseco de género.

La ideología sexual en el texto, identificada fácilmente, con la misoginia del autor, debe entenderse en función de las operaciones narrativas que interrogan

el sentido literal del discurso y que presentan una oportunidad para la crítica cultural. La cuestión de la representación de género en *Ulises* debe tratarse no en el análisis de frases o fragmentos aislados o en conclusiones que parten, exclusivamente, del uso de una determinada forma narrativa sino en la tensión que se establece entre forma y discurso.

El apartado examina, por una parte, los modos de representación de la época, legado de la convención, y los elementos que construyen el espacio de la mujer en una economía sexual basada en la dependencia económica. Por otra, intenta establecer las diferencias en la respuesta individual del personaje ante la presión de la ética religiosa y moral, desde May Dedalus hasta las mujeres del burdel en *Nighttown*.

La evolución de la prosa literaria en "Los Bueyes del Sol", en analogía a la evolución del feto, ha sido argumentada tanto como una celebración como una parodia de los estilos literarios de la convención. Más recientemente, algunos estudios preeminentes concluyen que es una explícita condena de la contracepción y del adulterio. Sin embargo, la cómica superposición de estilos discordantes, del discurso literario y del lenguaje vulgar o tabú, plantea interrogantes sobre la supuesta intención narrativa. Asimismo, conviene observar la dinámica que presenta el espacio de la narración, el contrapunto temático del parto de Mrs Purefoy, fuera de la escena principal, cuya centralidad en el episodio es inadvertida por la exégesis crítica.

El escenario alucinatorio de "Circe" no sólo sirve como contexto dramático del purgatorio psíquico de Bloom y Stephen. La mujer, en *Nighttown*, adquiere una agencia inusual bajo diversas representaciones, ya en un papel, particularmente, instigador o punitivo, ya como víctima pasiva. Pero lo que, en general, se ha entendido como el viaje onírico al interior de la psique de los personajes incluye un contexto de violencia de género que no se debe soslayar. De la corriente realista explícita emerge el plano narrativo más subversivo, el de las imágenes grotescas de agresión sexual que encubren un trasfondo político.

La representación de la mujer y el debate en torno a si "Penélope" es, en realidad, conclusivo en *Ulises* son aspectos que han centrado un largo debate crítico. El tema de la moralidad de Molly Bloom ha sido el eje argumentativo hasta, prácticamente, el decenio de 1990. Por una parte, el personaje no complace los principios de moralidad de una extensa línea crítica, posición que orienta las argumentaciones que subrayan su papel mítico y la ausencia de perfil humano, o ya su afinidad con lo biológico e instintivo. Por otra, los estudios de una influyente corriente crítica del feminismo concluyen que tanto el monólogo, como la novela, en general, es un ataque a la representación femenina en manos de "la pluma de un escritor machista".

Que el episodio sea independiente y no resolutivo en *Ulises* –como se ha sostenido– por ser un monólogo que deriva en el flujo personal y apolítico, plantea una serie de interrogantes que exigen una revisión de su lectura. "Penélope o la Voz desde el Margen" examina la existencia de elementos discursivos que permitan confirmar la vinculación del monólogo a la novela o si, en cambio, se trata de un epílogo final no constitutivo. Es, igualmente, oportuno reubicar el monólogo dentro de una perspectiva que considere el espacio de agencia asignado a la mujer en la época.

Molly Bloom es la imagen de una subjetividad supeditada, seducida por los placeres y comodidades de clase media. Pero las reflexiones del monólogo, entendidas como frívolas e irracionales, no dejan de cuestionar las operaciones culturales que determinan su posición de sujeto. En cuanto a la ausencia de estilo en su monólogo, o la crítica a la materialidad de un lenguaje que es tan sólo corporal, el humor expresivo y sugerente de un registro coloquial y directo tiene un alcance más profundo que el de ser la simple recreación de una mente moldeada por tópicos.

En *Ulises*, "la historia" que "se repite con una diferencia" no es la del relato homérico como se ha pretendido. El texto no da satisfacción a la unión original del relato realista, a la unión entre el padre potencial y el hijo figurado. Pero hay otra historia que se repite en *Ulises* y que se adentra en la cuestión colonial desde el tema de la infidelidad. "Penélope", o Molly Bloom, tiene un papel en

esta historia que le procura el juego de correspondencias, y que no son las que depara la analogía homérica. Por tanto, cabe preguntarse si el paralelismo que se establece tiene similar función a otras tantas analogías que alimentan un motivo específico o que responden a un sentido estructural o si, en cambio, abre la posibilidad de aportar un sentido integrador al relato de un día en Dublín.

I. EL COLONIALISMO CULTURAL Y POLÍTICO

I.1. NARRATIVAS FAMILIARES EN TELEMAQUIA

El inicio de *Ulises* escenifica el fracaso de la declaración estética final de *Portrait*. El artífice, que pretendía liberar a su pueblo con su arte, se recluye en su propio universo estético y proclama su auto-exilio de una realidad que le es adversa. "Telemaquia" sirve de transición entre *Portrait* y *Ulysses* como continuación de la técnica del *Bildungsroman* basada en el desarrollo de la subjetividad individual: la proyección romántica de las ensoñaciones literarias del genio, el mundo a través del filtro de su sensibilidad. Pero el discurso romántico de Stephen lo atrapa dentro de los márgenes de su propia subjetividad; es el artista incomprendido que busca el reconocimiento y la singularidad, tal vez, poder llegar a ser como Shakespeare, aunque su manifestación discursiva es indicativa de la limitación del personaje: la epifanía lírica de Stephen, al modo del estilo esteticista de Walter Pater, llega a resultar paródica.

Pero "Telemaquia" confronta el argumento familiar de la alineación del artista con una corriente narrativa que es general en *Ulises*: la cuestión de Irlanda bajo el colonialismo y la pretendida búsqueda de una identidad nacional que se ampara en la retórica de nacionalismos locales. Por una parte, *Ulises* presenta, con la alusión o la digresión, la mente de una comunidad víctima de la penuria económica y de las limitaciones impuestas por el régimen colonial tras siglos de explotación y represión política; pero dirige, de forma más explícita con la parodia, un incisivo ataque a la fuerza externa que prescribe el comportamiento social y político: la Iglesia Católica que mantiene la división jerárquica de la sociedad dando voz de asentimiento al régimen colonial. Por otra, *Ulises* deslegitima la idea de estado o nación basada en versiones románticas de subjetividad comunal, noción importada por la cultura dominante y que, paradójicamente, sirve de fundamento al discurso nacionalista irlandés. La torre Martello es el espacio físico donde se inicia "Telémaco", como símbolo de una Irlanda limitada por la opresión colonial. La escuela, en "Néstor", es el medio de transmisión de la ideología del imperio.

Ulises dramatiza el fracaso de Stephen como héroe romántico, su retórica permanece atada al mito de la superioridad individual, el artista etéreo Dédalo. Como observa Sherry, las primeras páginas muestran el fracaso de su ambición al extender la técnica de su anterior obra *Portrait* (Sherry 1994: 27). La alienación de Stephen sintetiza el gesto altivo del *Non serviam* del *Retrato del Artista*, señala Duffy, la continuación de las posturas efectistas del *Bildungsroman*: la proyección de las ensoñaciones literarias de la subjetividad masculina burguesa desde Goethe. El *ethos* del *Bildungsroman*, en "Telemaquia", es el primer ejemplo de mimetismo narrativo de la novela anterior pero, ahora, la romántica independencia del artista se transforma en épica satírica, en resignación y resentimiento al dejar de tener el marco que fundamentaba su significación: la ideología neo-romántica del genio (Duffy 1994: 26). Stephen vacila ante una realidad que confirma su servidumbre y se refugia en su mundo de ensoñaciones literarias.

La ironía es la nota dominante de "Telemaquia". Los tres primeros episodios se centran en el personaje de Stephen como sujeto individual arrojado al espacio de lo público, su proyección personal como artista en potencia choca con una realidad en la que no encuentra eco a sus aspiraciones. Su presencia, como personaje central, pierde fuerza dramática en su tímida intervención narrativa que, en analogía a la situación de la Irlanda oprimida, mantiene una posición servil y resignada frente al poder.

El tema del fracaso y alineación del héroe corre paralelo a las narrativas estereotipadas de Irlanda como colonia, basadas en nociones románticas de subjetividad comunal y alineación personal. El discurso de Stephen es mimético y análogo al modelo de nacionalismo derivativo del imperio. El Renacimiento irlandés pretendía aglutinar, a través de un movimiento cultural, las aspiraciones políticas que conducirían a la autodeterminación pero quedó en mera afectación sentimental y añoranza de una nueva clase emergente. Como dice Sherry, se produjo un vacío ideológico cuando cayó en manos de oportunistas de clase media (Sherry 1994: 10).

El Renacimiento del gaélico no trajo la tan querida independencia. El empeño en volver al pasado mítico y en reinventar la tradición y la lengua primitiva de los antepasados era una alternativa regresiva que no servía para contrarrestar el modelo de cultura dominante. Para Harry Levin, el empeñoso diletantismo que acompañaba el intento de recuperar esa cultura era lo que impedía que floreciera (...) así como su aislamiento y distancia de los horizontes cada vez más amplios que marcaba la literatura europea. La elite literaria anglo-protestante concebía el carácter irlandés como un tema pintoresco, apropiado para el *Abbey Theatre*. No se habían educado en el catecismo católico y eran presa fácil de metafísicas personales y de visiones teosóficas. Eran poetas que esperaban de la política un renacimiento que combinara el esteticismo de los prerrafaelitas ingleses con la autonomía de Irlanda (Levin 1973: 20).

El discurso de Stephen es un ejercicio de la corriente esteticista, método familiar desde la novela de George Meredith *The Egoist*, por la ausencia de argumento y por el uso del monólogo interior para presentar la elusiva e intensa conciencia del protagonista (Sherry 1994: 17). Su discurso fluye paralelo a su alineación personal como artista incomprendido del nacionalismo irlandés. Según opinión de Jameson, el discurso de Stephen reproduce el sentimiento de inferioridad y hábitos de obediencia y servidumbre que se desarrollan en situaciones de dominio, subordinación tanto psíquica como política (F. Jameson, en Duffy 1994: 38).

La proliferación de citas en "Telemaquia" es una estrategia literaria formal en la que el mismo texto acota sus propias corrientes narrativas dentro del marco del discurso de la cultura. La voz narrativa se convierte en una serie de caretas estilísticas, ecos de un legado literario que, citando a Barthes, no son manifestación expresiva del patrimonio cultural sino, más bien, un proceso acumulativo de citas, un cuerpo de fórmulas (Barthes 1971: 9). El estilo deja de ser el sello del autor para convertirse en un proceso mimético: tópicos y locuciones que expresan las ideas sociales recibidas. Buck Mulligan es la representación de este discurso que se alimenta de citas del legado cultural del país colonizador (Duffy 1994: 27).

LA CAIDA DE ÍCARO: STEPHEN, EL HÉROE DESPLAZADO

Paradójicamente, aunque *Ulises* se inicia en una mañana de primavera, tiempo de esperanza y promesa, las expectativas artísticas del final de *Portrait* no se han cumplido. La voz del narrador omnisciente marca un distanciamiento de la voz de Stephen, como muestra crítica del lirismo y subjetividad de *Portrait*. Stephen es ahora una figura menos lírica y más épica, como dice Schwarz, *Portrait* es un caso más del uso de Joyce del pasado histórico y literario. A Stephen lo comparamos no sólo con Hamlet y Telémaco sino con la versión juvenil de él mismo que, tras abandonar Irlanda, regresa a ella ante la inminente muerte de su madre. El sentido de estos primeros capítulos depende de ecos del lenguaje e incidentes anteriores, el pasado introduce sus sombras en nuestra percepción de Stephen y, aunque a veces él mismo no se dé cuenta, Joyce está rescribiendo su pasado (Schwarz 1987: 71-2).

En el final de *Portrait*, influido por el movimiento simbolista que considera al artista como un ser privilegiado, por encima de responsabilidades morales o políticas, y en una prosa extensa que recuerda a Newman y Pater, Stephen se cree "el sacerdote de la imaginación eterna" que transmuta el pan diario de la experiencia. Stephen se ha liberado de sus antiguas creencias, del pecado y la condena pero, en su encuentro con la realidad, su imaginación continúa arrastrándolo hacia el rito sacerdotal que retiene y seculariza en su búsqueda del poder y del conocimiento secreto. Su obsesión por saber cual será el fin último de su obra procede, como dice McMichael, de la Iglesia (McMichael 1991: 94). Del mismo modo que dudaba de su vocación religiosa en *Portrait* (P.160), ahora, también duda de su vocación como escritor. Su mente marcada por la filosofía escolástica, continua deseando tener la imposible certeza de que el curso que toma su vida no es una "locura" (P.225); como aclara Levin: "perdió la fe pero conservó las categorías de su pensamiento escolástico" (Levin 1973: 36). La búsqueda de ese "conocimiento secreto y poder" le trae el nombre del "fabuloso artífice"; "el hombre-halcón" que se convierte, para Stephen, en "profecía del fin que ha nacido para servir". Dédalo será el símbolo del artista que forjará de la tierra un ser impalpable e imperecedero, el que le dará la fuerza para rechazar, como señala William Blisset, la otra disciplina: la

Iglesia y pronunciar su *Non serviam* (Blisset 1966: 98), como gesto dramático de rebeldía contra la Iglesia y todo su sistema, la postura de un Byron que adoptó Joyce en su juventud. En una carta a Nora en 1904, confiesa su odio a la Iglesia "con el mayor fervor". Su guerra ya no sería "secreta", como en su época de estudiante, "ahora le declaro guerra abierta con lo que escribo, digo y hago" (Ellmann 1983: 169).

Pero el grito liberador no tiene el resultado esperado, como dice Richard Kain: "and we are offered a Joyce more Catholic than the Catholics" (Kain 1966: 90). El fervor por el arte sustituye, ahora, al pecado y a la oración siendo la vara de fresno su cómico báculo sacerdotal. En una declaración de su hermano Stanislaus, Joyce afirmaba la relación de su arte con "el misterio de la Misa", en el sentido de "convertir el pan de cada día en algo que tenga una vida propia artística permanente" (véase P.217). Es en la predilección por el modo simbólico de Stephen donde se encuentra la huella del catolicismo. En palabras de Garret: "...en *Portrait* lo real es empujado hacia lo simbólico, la teoría estética de Stephen parte de la esencia individual como fuente de radiación estética, actitud que no garantiza la transformación de la realidad en arte". Como Stephen confiesa a Lynch: "...a new personal experience" (P.215), lo que significa la absorción del deseo personal en la forma impersonal del arte, proceso que lleva a la inmersión en un mundo imaginario irreal (Garret 1969: 244).

Telémaco significa apartado de la guerra, en palabras de Svevo, "es el artista que permanece fuera de la lucha y extraño a los apetitos e intereses que mueven a los hombres de acción" (Svevo 1990: 48). La experiencia que deseaba conseguir queda frustrada por el desenlace de los acontecimientos posteriores. Stephen, como señala Schwarz, recae en la confusión artística y moral en "Telemaquia" como irónica conclusión a su anterior novela. El brillante entusiasmo y confianza en su papel de artista de la última sección de su diario, ahora, lo sustituye el cinismo, la soledad y el desprecio a sí mismo. Stephen queda apartado, carente de protagonismo en su realidad social y en su proyección individual (Schwarz 1987: 72).

No se han cumplido las expectativas del final de *Portrait* en las que se define a sí mismo como sacerdote de la imaginación que descubrirá la conciencia de su raza en el encuentro con la experiencia. Para salvar a su raza, nos dice McMichael (McMichael 1991: 92), Stephen cree salvarse, primero a sí mismo, huyendo al exilio, escapando de las miserables consecuencias de su naturaleza al haber nacido irlandés y ser un Dedalus (*P.252*). Pero su experiencia en el exilio no se ha transformado en arte, todavía no está capacitado para escribir la épica que Irlanda necesita. Para ello, como dice Schwarz, debe dar la espalda a varias formas de esteticismo que proclaman "el arte por el arte" y glorifican la separación del arte y la vida (Schwarz 1987: 74). Es, ahora, en *Ulises* donde se cuestiona el esteticismo y solipsismo del credo de Stephen en *Portrait*: "I will try to express myself as freely as I can and as wholly as I can, using for my defence the only arms I allow myself to use – silence, exile, and cunning" (*P.247*).

Stephen, que antes de su partida invocaba al artífice Dédalo y que aspiraba a ser como él adaptando el arte a la realidad de la experiencia, se convierte en un Ícaro que evita hundirse en el mar. Las imágenes de hundimiento en "Telemaquia" le confieren el papel de Ícaro, el hijo de Dédalo. Él, que quiere ser su propio padre, reconoce su identidad como hijo en "Scylla y Caribdis": "Fabulous artificer. The hawlike man. You flew. Whereto? Newheaven-Dieppe, steerage passenger. Paris and back. Lapwing you are. Lapwing be" (*U.210*). Experimentó con sus alas y siente la caída dejando correr su pensamiento entre imágenes de muerte en el agua. Como dice Levin, es "Este espíritu rebelde y desgraciado que tomó las alas de su padre y se acercó demasiado al sol" (Levin 1973: 73). Stephen piensa en la avefría, el pájaro emblemático que protege a sus crías y se pregunta dónde está Dédalo. Dominado por la duda, vacila inseguro –en su intento de crear una obra simbólica– ante la amenaza de colapso en el flujo de la historia, la suya propia y la de Irlanda, su caos interior y el de la sociedad que le rodea (Garret 1969: 260-61).

Hans W. Gabler comenta que la escena de la torre fue, en un principio, concebida para el final de *Portrait*. Pero, ahora en *Ulises*, el vuelo de Dédalo se distancia y pierde significación al formar parte de una historia ya contada.

Stephen como personaje está reescrito y lo aceptamos como un Telémaco en busca de sí mismo: "...he is made to look upon the Daedalean identification produced within the symbolic framework of the old one as a personal illusion" (Gabler 1990: 221-2).

Con la muerte de la madre, la incompreensión se ha vuelto tragedia y ahora le persigue la visión de su cuerpo en su traje mortuorio, "el olor de la cera y de palo de rosa y las cenizas mojadas" (U.10). Él se negó a rezar la plegaria que le suplicó su madre en el lecho de muerte: "*Liliata rutilantium te confessorum turma circundet: iubilantium te virginum chorus excipiat*" (U.10) y toda una liturgia asociada a su muerte tortura y ensombrece sus reflexiones; el remordimiento de conciencia: *Agambite of Inwit* y acusaciones reprimidas que se materializan.

Mulligan habla del mar con la fórmula de "nuestra madre poderosa", Harry Levin –y parte de la crítica– asocia la frase sólo con la visión atormentada de su madre. En este sentido, Susan S. Friedman añade que la historia del hijo en *Ulises* es la historia de la culpa: *Agambite of Inwit* y la historia subyacente: el deseo y la repulsión ambivalente por el cuerpo de la madre al que ha renunciado y perdido. Las imágenes del mar reflejan esta dualidad de la madre ("great sweet mother" y "the green bile" asociado a su vómito) como lugar de vida y muerte, origen y fin; el "omphalos" de su existencia. Cuerpo puro y corrupto, tabú temido y deseado por el hijo: "Stephen, como Hamlet, amaba el cuerpo prohibido de la madre". La pesadilla de la historia de la que quiere despertar es, para Friedman, sólo personal, es la historia del ruego de su madre, su rechazo ante el lecho de muerte y su misma muerte. En su *Non serviam* es a su madre a quien niega y no a la religión (Friedman 1993: 52-3). Para Harry Blamires, el mar también viene asociado a la madre, en una serie de conexiones entre el agua y la maternidad, relacionadas con el contraste subyacente entre esterilidad y fertilidad (Blamires 1988: 4).

El rechazo de su madre se presenta como motivo recurrente que da unidad a la novela pero este rechazo no es, como afirma Susan S. Friedman, únicamente personal, sino que va unido al rechazo de la Iglesia y del Estado. Stephen

también es, como afirma Arnold Kettle, siervo de Irlanda: "And a third, ...who wants me for odd jobs" (Kettle 1962: 124). Las implicaciones y asociaciones metafóricas del texto hacen de May Dedalus el símbolo de Irlanda en su interiorización del dogma católico, siendo, igualmente, víctima del credo que Stephen rechazó en su *Non serviam*. Arthur Power menciona las propias palabras de Joyce: "The Church has made inroads everywhere, so that we are in fact becoming a bourgeois nation, with the church supplying our aristocracy ...and I do not see much hope for us intellectually" (A. Power, en Deane 1990: 46).

El conflicto con la religión, como dice Seamus Deane, se exterioriza de modo superficial en la hostilidad que la Iglesia manifestó hacia cualquier movimiento de liberación en lo político, incluso hasta después de Parnell. La rebelión del artista herético contra la doctrina oficial es, en el fondo, un desafío que reproduce los mismos términos que plantea el catolicismo: el de la liberación individual. La Iglesia se ha apoderado de la conciencia del pueblo, pero la raíz del conflicto es más profunda y dolorosa:

It was a conflict between a son and his parents –cultural, religious, biological– and a desperate attempt to go beyond the terms set by such a conflict by producing a theory of the self as its own parent, or less desperately, a desire of the self for alternative, surrogate parents who would permit the imagination to live its necessarily vicarious existence. This is the plight of Stephen Dedalus in *Ulysses* (Deane 1990: 46).

El recuerdo de la muerte de su madre, que constantemente le perturba hasta el momento crítico en "Circe", no es el resultado de la acusación y provocación irónica de Mulligan o del rechazo y deseo del cuerpo de la madre, como sugiere Friedman. Stephen guarda en su memoria los momentos de la vida cotidiana de su madre los objetos que ella guardaba con cariño ("old feather fans, a gaud of amber beads"), frases que transmiten el amor y el dolor por ella, la sensibilidad hacia un ser frágil y una víctima inocente ("a bird's cage in the sunny window") y el patetismo de su inevitable derrota en su resistencia al tiempo. La parálisis de Stephen es emotiva al arrastrar el conflicto interior que implicó su rechazo de lo que su madre representa. Su negativa a rezar ante su

ruego, significa para Fuller, el aspecto emotivo más acuciante de su problema general: como liberarse del influyente dominio de la Iglesia (Fuller 1992: 33-4):

Her secrets old feather fans, a gaud of amber beads in her locked drawer.
A bird's cage hung in the sunny window of her house when she was a girl
(...) Her glass of water from the kitchen tap when she had approached the
sacrament (U.10).

His mother's prostrate body the fiery Columbanus in holy zeal bestrode.
She was no more: the trembling skeleton of a twig burnt in the fire, an
odour of rosewood, and wetted ashes. She had saved him from being
trampled under foot and had gone, scarcely having been (U.28).

Imagina a su madre sexualmente poseída por el santo irlandés Columbanus, atrapada en las redes de la religión. La historia, en Stephen, no es sólo el resultado de un trauma personal de relación filial sino de una dimensión más general en la que tanto él como la madre son exponentes divergentes de la presión del dogma; como muestra la tajante respuesta de Stephen a Haines: "I am servant of two masters an English and an Italian (...), and a third who wants me for odd jobs" (U.20).

Irlanda es el tercer dueño del que es siervo. Igual que su madre le suplicó que rezara por su alma, Irlanda requiere su servicio para trabajos poco gratos como dar clase en la escuela de Mr Deasy (Schwarz 1987: 78-9). En su diálogo con Cranly en *Portrait*, la primera declaración: "I will not serve" (P.239) va dirigida a los valores que representa su madre y, en el mismo diálogo, añade: "I will not serve that in which I no longer believe whether it call itself my home, my fatherland or my church" (P.246-7). Su *Non serviam* reproduce las palabras pronunciadas por Satán en su rebelión que sintetizan el orgullo espiritual. En su mente se fusionan la madre y la vieja lechera para crear la imagen alegórica tradicional de Irlanda como vieja: "A crazy queen, old and jealous. Kneel down before me" (U.20).

Patrick Parrinder insiste en la raíz autobiográfica, en mayor o menor grado, de la ficción de Joyce (Parrinder 1984: 2). En una carta a Nora, Joyce habla con amargura de su madre como víctima de un sistema social que determinó su vida:

My mind rejects the whole present social order and Christianity (...) My home was simply a middle-class affair ruined by spendthrift habits which I have inherited. My mother was slowly killed, I think, by my father's ill treatment, by years of trouble, and by my cynical frankness of conduct. When I looked on her face as she lay in her coffin a face grey and wasted with cancer. I understood that I was looking on the face of a victim and I cursed the system which had made her a victim (Ellmann 1983: 169).

I.2. EL DOMINIO CULTURAL: EL DISCURSO MIMÉTICO Y LA CITA

En el comienzo de "Telemaquía", Stephen aparece en el espacio de la torre Martello con otros dos ocupantes. Aparentemente, tres jóvenes estudiantes que comparten la rebeldía intelectual y sexual de la elite pero que son antagónicos en cuanto a su ideología: Stephen es un independentista, Haines, el británico, el representante local del Imperio y Mulligan, el delegado del imperio en la colonia. La reclusión de Stephen en la torre, como observa Sherry, sirve de paradigma de la opresión de Irlanda como colonia británica (Sherry 1994: 29). Él es el siervo de Buck Mulligan, el usurpador del lugar del padre ausente y colaborador de Inglaterra –hecho confirmado por sus relaciones locales–, en concreto, con el inglés Haines, el tercer huésped de la torre.

David Fuller considera la situación adaptada al estado anímico de Stephen: el usurpado Hamlet en Elsinore con Mulligan-*Claudio*, superficialmente agradable pero antagonista en el fondo y como el desposeído Telémaco: Stephen paga el alquiler de la torre, Mulligan se apropia de la llave (Fuller 1992: 34). Contemplamos a Buck a través de la mirada de Stephen, como espíritu de la traición por la descripción de sus rasgos físicos: "equino", como el caballo de Troya y, también, como usurpador de su patrimonio (U.23). Opinión compartida por Sherry, entre otros: él paga el alquiler de la torre pero es Buck el que exige la llave de la misma (Sherry 1994: 29). Hugh Kenner, en cambio, apoya la tesis de Arnold Goldman respecto a que la frase "It is mine. I paid the rent" (U.20) es pronunciada por Mulligan cuando, en el monólogo interior, Stephen recuerda que Mulligan le pide la llave de la torre. Según Kenner, se supone que la frase llevaría comillas invisibles (Kenner 1987: 55); interpretación que coincide con la biografía de Joyce: era el doctor Oliver Gogarty (el personaje de Mulligan en *Ulises*) quien pagaba el alquiler de la torre Martello (Ellmann 1983: 172). No obstante, parece gratuita la reivindicación del derecho sobre la torre por parte de un personaje cuyo dominio es absoluto y eje temático en el episodio.

Como contrapunto irónico, aparece el tema la humillación e incompreensión que sufre el artista en potencia: Stephen, que en un principio aparece como la conciencia central de *Ulises*, queda desplazado como personaje principal y,

como Hamlet frente a un *Claudio* que acapara la atención en la escena de la corte, apenas dice nada que no sea para sí mismo. Su lúcida subjetividad queda mermada por la cómica ironía y el dominio dialéctico del vital Buck Mulligan. Su papel dramático se limita a tímidas respuestas de asentimiento a Haines y a Mulligan o se sumerge en un monólogo interior poético, cuya intrusión en la secuencia de los diálogos, muestra la fuerza que lo arrastra dentro de su propia subjetividad.

Mulligan también se apropia del papel de "literato" pues su discurso es un copioso fluir de citas. La primera página de *Ulises* se inicia con la parodia de Buck Mulligan emulando el ritual de un sacerdote irlandés: –Introibo ad altare Dei...(*U.3*), salmo 43: 4, "Ascenderé al altar del Señor", versión latina de S. Jerónimo de las palabras hebraicas atribuidas a un salmista en el exilio. Son cita de cita de cita, como dice Hugh Kenner, podrían ir entrecorridas hasta seis veces (Kenner 1987: 35). No sólo se representa el misterio de Cristo, también las alusiones a Shakespeare y Homero se suman a la corriente de citas: la narrativa en tercera persona de las primeras nueve palabras, según Hugh Kenner, imita el hexámetro homérico: "Stately, plumb Buck Mulligan came from the stairhead, bearing..." (*U.3*) y nos define a Mulligan como helenófilo.

La escena se inicia con un acto de burla. Buck, como poeta-sacerdote, eleva el cuenco del afeitado, a modo de cáliz, el albornoz sin abrochar, expone "sus partes íntimas", deliberadamente, como en una misa negra, entonando *las Oraciones al Pie del Altar* con las que se iniciaba la misa en latín. "Introibo ad altare Dei" es el grito de auxilio de los hebreos en la persecución de Egipto, igual que el pueblo irlandés, en esta época, asumía el papel del Pueblo Elegido perseguido por Gran Bretaña. Mulligan ridiculiza la cultura hebrea, relacionada con la política, frente a la cultura helenística, asociada con el arte, a la que constantemente invoca. Según Cheng, las palabras, en labios de un irlandés viviendo en una torre irlandesa que pertenece a los ingleses, apuntan a la lucha del pueblo hebreo por la tierra prometida, el primer ejemplo del paralelo judío-hebraico de la "Cuestión Irlandesa" (Cheng 1995: 151). Pero más allá de las analogías bíblicas, comúnmente establecidas en los discursos nacionalistas de

la época, hay un intento evidente de subvertir tanto el discurso nacionalista como el religioso utilizando sus mismas armas. Seamus Deane lo resume del siguiente modo:

There is nothing of political or social significance which Joyce does not undermine and restructure... Catholic hegemony is both destroyed and reinstated; the narrowness of Irish nationalism is satirized and yet its basic impulse is ratified (Deane 1990: 44).

Stephen entra en escena y observa con desagrado la representación, sin quererlo se convierte, cómicamente, en acólito o ayudante del celebrante. Su reacción hacia la conducta "sacrílega" de Mulligan se ofrece, sin juicio alguno, a través del primer atisbo de monólogo interior: "...his white teeth glistening here and there with gold points. Chrysostomos" (U.3), en alusión a un orador griego apodado "boca de oro". Así como el gaélico era la inevitable devoción de los nacionalistas, el griego era el distintivo de la casta anglo-irlandesa del Trinity College (Levin 1973: 22). Como representante de esta casta, Mulligan le propone a Stephen "Helenizar la isla" (U.7), también en el sentido de "helenizar" como "impulso hacia la belleza y el saber", en alusión a la idea desarrollada por Matthew Arnold en *Cultura y Anarquía*. A finales del XIX, la palabra se convirtió en sinónimo de culturizar o llevar a cabo planteamientos estéticos.

Mulligan, según Schwarz, es "el cómico" irlandés, fanfarrón e insensible que vive el momento pero que desmitifica las pretensiones de la religión y del arte para que Stephen ponga los pies en el suelo. Cuando le llama "el terrible bardo", anticipa el papel que Stephen asume como sucesor de Shakespeare (U.6). En *Portrait*, Stephen se presentaba como "el sacerdote de la imaginación eterna" (P.221), y contemplaba el proceso creativo en términos de la Encarnación: "En el seno virgen de la imaginación, el verbo se hizo carne" (P.217). Propósito creativo que es una sustitución literaria de las revelaciones de la religión. Como en la eucaristía, el artista captura la realidad del pasado a través de las palabras y el mundo que el artista recrea tiene más significación al ser más verdadero que la realidad cotidiana. La eucaristía, representando la sustitución de una realidad por otra, es una figura del mismo proceso

metafórico de la novela (Schwarz 1987: 84-5). Mulligan se burla de ese mismo proceso metafórico que la novela afirma en la representación de la misa:

For this, O dearly beloved, is the genuine Christine: body and soul and blood and ouns. Slow music, please. Shut your eyes, gents. One moment. A little trouble about those white corpuscles. Silence all (U.3).

La vanidad del artista se convierte, en "Telemaquia", en resentimiento ante la mirada autosuficiente del opresor: "[Buck's] pleasant smile" (U.4), para Stephen, la sonrisa de autocomplacencia del que desea humillar. Buck aparece como el apóstata, el espíritu de negación de un Mefistófeles pero sólo a los ojos de Stephen que no puede escapar de las redes de su educación católica; como afirma Levin, Stephen, no es suficientemente incrédulo para ser sacrílego (Levin 1973: 67). La ironía de Mulligan lo ofende "profundamente" porque conoce y revela sus pensamientos más íntimos y le "usurpa" el lugar intelectual a Stephen pues domina en el juego de alusiones literarias. A Buck lo percibimos, exclusivamente, por la reacción que provoca en Stephen y, en su ausencia, Buck pierde fuerza como personaje cuando Stephen no está para ser víctima de sus bromas. En palabras de Kenner "Buck es espectáculo vacío pero un chispeante espectáculo" (Kenner 1987: 38).

Buck Mulligan, aunque tiene un papel dominante en "Telémaco", su protagonismo no muestra ningún proceso de pensamiento, como si careciese de mundo interior y fuese todo artificio aunque no desprovisto de vitalidad y jovialidad en deliberado contraste con la gravedad de Stephen. Mulligan interpreta su papel con frío distanciamiento, siguiendo las pautas de un guión: "said sternly", "cried briskly", "said gaily", "coarsely", adverbios que reiteradamente acompañan su actuación, vaciando al personaje de contenido. Para Karen Lawrence, la proliferación de este tipo de frases convierte el texto en tópico y reiterativo, un estilo *naïve* en el que el texto, como un personaje más, se pone una máscara. La parodia se convierte en un aspecto narrativo más (Lawrence 1981: 46-8).

Cualquier papel es válido para Mulligan, "él no es más feliz que cuando interpreta la espontaneidad, no improvisando sino recitando" (Kenner 1978:

36). Invoca a Swinburne, se burla de Wilde (aunque reproduce su doctrina sobre el nuevo paganismo) y alude en alemán a Nietzsche; se apropia del escenario quitándole el papel de bardo helenista a Stephen. Es irónico, que en nuestro primer encuentro con Stephen, el hombre que como artista tendría que tener el control de las palabras para crear un mundo imaginario, permanece cautivo de las palabras de otros. Como dice Seamus Deane, la cita como habilidad de apropiarse de las palabras de los demás era el principio estructural de *Portrait*, el lenguaje como imitación, y en el caso de Stephen el resultado es afectado y cómico: "The weighty and arcane learning of a Stephen Dedalus has to be worn lightly if he is to keep his local reputation on the Dublin stage as 'the loveliest mummer of them all'" (Deane 1990: 43).

Stephen también interpreta un papel, en el que personaje se apropia del lenguaje público y lo proyecta como propio e inimitable. Su papel dramático es intencionadamente insustancial porque está interpretando el mismo papel que Hamlet, que se retrae en la escena de la corte para dar la centralidad a *Claudio*, pero cuya intervención, aunque tímida, es potencialmente explosiva (Levine 1990: 135). Aparentemente, la atención se centra, ahora, en *Claudio-Mulligan*:

–The bard's noserag. A new art colour for our Irish poets: snotgreen....

–God, he said quietly. Isn't the sea what Algy calls it: a grey sweet mother? The snotgreen sea... (U.5).

"The bard's noserag" es la alusión de Mulligan al Renacimiento Celta al pedirle prestado el pañuelo a Stephen, el bardo que intenta encontrar en un pañuelo mugriento inspiración para su arte. "Algy" es Algernon Charles Swinburne a quien Mulligan cita en su poema "el Triunfo del Tiempo" pero sustituyendo el epíteto "great" por "grey" ("I will go back to the great sweet mother,/ mother and lover of men, the sea") (véase Thornton 1968: 12 y Gifford 1988: 15).

Swinburne representa el espíritu de rebeldía del Romanticismo tardío, su línea musical y grandiosas palabras impactan el oído por su sensualidad pero

esconden un gran vacío. Junto con Oscar Wilde, forma parte del grupo de los profetas de "el arte por el arte". El hedonismo es la tesis de los ensayos más mordaces de Wilde y de *El Retrato de Dorian Gray*, aunque en este último, el sentimiento de culpa irrumpe en ese mundo de belleza.

Joyce consideraba a Wilde como uno de los poetas irlandeses que se había convertido en "bufón de la corte inglesa" (C.W. 202). Stephen ve a Mulligan como el bufón de Haines, actuando para su maestro: "A jester at the court of his master indulged and disesteemed, winning a clement master's praise" (U.25), de hecho, aparece en "Circe" disfrazado de bufón (U.580). Mulligan, licencioso y extravagante en sus formas, guarda un parecido físico con Wilde: "Stately, plumb" (U.3) que es intencionado –como confiesa Joyce: Mulligan's Wilde Irish imitator (*Letters II* 150)–, y sacando un espejo roto para que Stephen se contemple a sí mismo, aprovecha para citar el prefacio de *El Retrato de Dorian Grey*:

Laughing again, he brought the mirror away from Stephen's peering eyes.

–The rage of Caliban at not seeing himself in a mirror, he said. If Wilde were only alive to see you.

Drawing back and pointing, Stephen said with bitterness:

–It is a symbol of Irish art. The cracked looking glass of a servant (U.6-7).

Wilde escribe: "The nineteenth century dislike of Realism is the rage of Caliban seeing his own face in the glass. The nineteenth century dislike of Romanticism is the rage of Caliban not seeing his own face in the glass". En un sentido irónico puede interpretarse como el deseo de Stephen de alcanzar celebridad como escritor; para él, el espejo es el símbolo shakesperiano del arte como aparece en *Hamlet*. Drama holds "the mirror up to nature".

Según Cheng, el comentario chistoso compara a Stephen con el primitivo y salvaje Caliban, en su rabia de verse como esclavo y no como dueño y señor. La respuesta de Stephen, corrobora el resentimiento del irlandés al estar sometido a la servidumbre de un Caliban (Cheng 1995: 153). La conexión entre

el esteticismo de *Portrait* y la teoría de Wilde sobre el arte se evidencia en la cita inexacta de Stephen del prefacio a "The Decay of Lying". Wilde dice: "I can quite understand your objection to art being treated as a mirror. You think it would reduce genius to the position of a cracked looking glass" (Thornton 1968: 14). El añadido de "servant" alude literalmente al espejo de la criada de Mulligan y, metafóricamente, la criada es Irlanda cuyo arte se nutre de una tradición de "harapos y objetos rotos", como los que recibían los siervos. La definición del arte irlandés como "The cracked looking glass of a servant", muestra el peligro que corre Stephen de contagiarse del cinismo de Wilde (Schwarz 1987: 77).

En opinión de Dominic Manganiello, la civilización griega representa la emancipación humana y Joyce, en boca de Buck Mulligan, invita a "helenizar la isla" (Manganiello 1980: 110). Manganiello no observa la sátira contra la posición esteticista de Wilde. Como dice Seamus Deane, Buck Mulligan es una representación falsa, un imitador de Wilde que personifica la servidumbre de la imaginación irlandesa. Esto es parte de lo que Joyce objetaba del Renacimiento Literario, el falso artista que roba del servil el emblema de la realidad:

The mirror that is held up to nature is cracked and it belongs to a servile race, a race of imitators, a people that cannot bear to see its own sorry reflection in the glass, nor bear to see that its authentic nature is not reflected in the glass. It is either a distorted image or it is no image (...) In bending forward to see himself in the cracked mirror which Mulligan has taken from the maid's room at his aunt's house, Stephen sees himself as others see him. Genius is thus reduced. What looks at him from the servant's mirror is 'Life'; the consciousness that surveys this reflection is 'Art' (Deane 1990: 36-8).

Es también Mulligan el que entona la canción de Yeats cuando Stephen le increpa tras haberle acusado de la muerte de su madre: "Who goes with Fergus", líneas que acompañan a Stephen como tema recurrente en *Ulyses*:

And no more turn aside and brood
Upon love's bitter mystery
For Fergus rules the brazen cars (*U.9*)

The Countess Cathleen ni Houlihan fue la obra que inauguró el Teatro Irlandés, que fue abucheada y, especialmente, atacada por la Iglesia (véase P.226 y Ellmann 1983: 66). La obra de Yeats invocaba la necesidad de sacrificio por la causa irlandesa. La condesa Cathleen, actuando, simbólicamente, como madre de su pueblo, se sacrifica por el campesinado, hambriento y saqueado, mientras que Fergus, rey de Irlanda, se retira a la paz del bosque para dedicarse a su vocación poética (McCormack 1982: 90). Stephen, como Fergus, es el esteta que huye del compromiso refugiándose en su subjetividad; Cranly, en *Portrait*, también lo acusa de ser una persona antisocial, envuelto en su "yo" (P.117).

La canción "Who goes with Fergus" la canta Stephen a su madre en el lecho de muerte. Angustioso recuerdo que trae el remordimiento (*Agenbite of Inwit*) por no haber complacido sus deseos:

A cloud began to cover the sun slowly, shadowing the bay in deeper green. It lay behind him, a bowl of bitter waters. Fergus' song: I sang it above in the house, holding down the long dark chords. Her door was open: she wanted to hear music. Silent with awe and pity I went to her bedside. She was crying in her wretched bed. For those words, Stephen: love's bitter mystery.

Where now? (U.9).

El tema de la exaltación del sacrificio en *The Countess Cathleen*, con las promesas de libertad en el exilio, se proyectaría en Stephen y, como ella, también sufriría por su pueblo. En *Portrait*, la huida al continente fue un consuelo que ya no sirve ahora. La condición de alineación y silencio en su propia tierra; la palabra: "quiet", que reiteradamente describe la intervención de Stephen en la torre, pierde su contenido evocador. En su participación dramática, se deja arrastrar por un discurso impuesto, interviniendo, tímidamente, en el juego de citas. Prácticamente sin palabras, observa Sherry, y en torre ajena, su intervención es un torpe asentimiento del discurso de "sus señores", Haines y Mulligan. Cuando no, se refugia en la introspección y en el sentido más negativo de la subjetividad. Las palabras de Stephen, arrastradas por el halo del monólogo interior, vacilan sumisas ante su incapacidad de participar en el discurso público (Sherry 1994: 30).

Woodshadows floated silently by through the morning peace from the stairhead seaward where he gazed. Inshore and further out the mirror of water whitened, spurned by lightshod hurrying feet. White breast of the dim sea (...) Wavewhite wedded words shimmering on the dim tide (*U.9*).

Este fragmento de monólogo interior se suscribe a la doctrina de *Portrait*, acotado por la narrativa en tercera persona al modo de Flaubert: la impersonalidad artística que, meticulosamente, busca la palabra exacta (Parrinder 1984: 164). La preocupación extremada por el sonido de las palabras, las aliteraciones ("Wavewhite wedded words") y alteraciones sintácticas, son, según argumenta Karen Lawrence, eco elevado de *Portrait* donde la voz narrativa se funde con el personaje (Lawrence 1981: 40-1). De igual modo, "Telemaquia" desarrolla una poética literaria formal asociada a la sensibilidad de Stephen: el mundo a través de sus ojos. El personaje se mueve dentro de sus límites verbales, narrativa literaria y psicológica. La exhibición estilística resulta excesiva llegando a tener efectos cómicos; como comenta Hugh Kenner, parece que Stephen se esté escuchando a sí mismo (Kenner 1987: 6). Karen Lawrence y Hugh Kenner también advierten el proceso mimético que se inicia en "Telemaquia": "el nuevo truco del libro que empieza a citarse a sí mismo" (Kenner 1987: 122).

McCormack percibe, en toda la obra, la obsesión de Stephen por lo que implica, a gran escala, la muerte de su madre: origen de su pesadilla y escena de su desentendimiento (McCormack 1982: 90). Su diario, en *Portrait*, concluye con una evocación de nostalgia Yeatsiana, igualmente, encontramos el dilema de la obra *The Countess Cathleen* al inicio de *Ulises*, dramatizado en el lamento "love's bitter mystery". Al final del cuarto capítulo de *Portrait*, la resolución de Stephen sobre la misión del artista era "recrear la vida de la vida misma" (P.176). En el primer capítulo de *Ulises*, la tendencia es recrear del arte un arte de segunda mano ofreciendo una terminología para la naturaleza adecuadamente estética: "Woodshadows floated silently by through the morning peace".

Ulises, en opinión de Edna Duffy, refleja el ambiente de resentimiento característico de los años post-arnellianos, especialmente entre jóvenes cultos

y ambiciosos de la Irlanda colonial que, con la ayuda de Santo Tomás de Aquino, entre otros, sintetizan en el *Non serviam* el tropo codificado de un Romanticismo tardío que contrapone la sensibilidad del esteta "apolítico" frente a una comunidad degradada. Postura adoptada por numerosos artistas postcoloniales, especialmente irlandeses, que buscan reconocimiento en la gran urbe (Duffy 1994: 13). La introspección de Stephen es, según McCormack y Duffy, la demostración del cerramiento hermético latente en la novela como proyección de la versión romántica de subjetividad (McCormack 1982: 90; Duffy 1994: 40). Igual que en la política, el "culto a la personalidad" se desarrolló a partir de la leyenda de Napoleón como figura subversiva en la que se plasmaba la parte furtiva de la vida nacional. El surgimiento del nacionalismo en el siglo XIX impulsó la difusión, con fines propagandísticos, de héroes nacionales semi-oficiales o "dioses tribales" como John Bull, Marianne y Cathleen ni Houlihan (Parrinder 1984: 117).

La vida cotidiana irlandesa, representada en las páginas iniciales de *Ulises*, deriva de la cultura de la clase media británica. Oscar Wilde es, irónicamente, citado como modelo del esteta más representativo que practica los estereotipos de dominio imperantes: "We have grown out of Wilde and paradoxes" (*U.18*), comenta Mulligan, al hacer alusión a la teoría de Stephen sobre *Hamlet*. Christopher Butler, en cambio, piensa que mencionar a Wilde es un modo de manifestar el sentimiento de distancia y alienación del contexto social e intelectual. Butler equipara el escepticismo de Joyce con el de Arnold y Wilde para los que la cultura ocupa el vacío metafísico que deja la religión. Es este aislamiento y tensión con el contexto social lo que Joyce comparte con contemporáneos como Frank Wedekind, Robert Musil o Thomas Mann (Butler 1990: 262).

Para Edna Duffy, sin embargo, significa lo contrario: una crítica al aislamiento social del artista, la crítica al diletantismo de Wilde. El mito del exilio, recreado en *Portrait* y que Richard Ellmann –como gran parte de la crítica– ha validado, es una conjugación novedosa de nacionalismo y filosofía jesuítica, una fachada, una pose que Stephen, como Wilde, mantuvo con gusto mientras se

lo pudo permitir (Duffy 1994: 13). Las palabras de Mulligan sintetizan esta postura estética: "God, we'll simply have to dress the character" (*U.17*).

I.3. LA TORRE MARTELLO Y LA ESCUELA: EL DOMINIO COLONIAL

La torre Martello es la imagen que preside "Telemaquia" y el contexto del primer episodio. En principio, parece una residencia excéntrica para un grupo de jóvenes bohemios cuyas conversaciones, aún sobre un fondo de retórica nacionalista, están más cerca de la cultura de la clase acomodada británica. Joyce vivió en 1904 en la torre Martello en Sandycove, zona residencial donde, entonces, empezaba a gravitar la clase media acomodada, un ambiente predominantemente británico y protestante: monárquicos, funcionarios oficiales, y profesionales (Delaney 1983: 17). Fue construida en 1804 por los británicos como medida defensiva ante la amenaza de la invasión napoleónica; es una reliquia del sistema de fortificación militar, indestructible, más ahora que ha sido convertida en museo de Joyce.

Hans W. Gabler comenta que la escena de la torre estaba concebida para el final de *Portrait* pero su exclusión proporciona el material del principio de *Ulises* y una forma más del concepto de exilio: el retiro en la torre de un grupo de jóvenes estetas atraídos por un elitismo nietzscheano. La torre marca el fracaso de la promesa del exilio, el aislamiento de Stephen en el "ombligo" de la amistad y del arte: "...the ironic view of an artistic revolt of the select in isolation which is implied from the outset in the Martello tower setting of the opening of *Ulysses*" (Gabler 1990: 221).

Delaney ve la "torre" como el equivalente Irlandés del oráculo de Delfos y como metáfora de la personalidad de Stephen, recluido en su propio solipsismo (Delaney 1983: 16-7). En la biografía de Joyce, Ellmann comenta que Gogarty (Mulligan en *Ulises*) que compartía la torre con Joyce, la llamaba Omphalos porque se parecía a un ombligo y para quien significaba el templo del neopaganismo "tan importante como el oráculo de Delfos" (Ellmann 1983: 172).

Sin embargo, parte de la investigación crítica no ha reparado en las continuas alusiones "explicitas" en el texto, que convierten la torre en símbolo de Irlanda. Para Cheng, la imagen que representa en "Telemaquia" es de "prisión", como

la Torre de Londres, la parábola de la Irlanda ocupada por la presencia Británica: Haines, y por su colaborador nativo: Mulligan. La representación de la dinámica y la tensión de un pueblo colonizado, la imagen de la condición irlandesa sin autogobierno (Cheng 1995: 151-52).

Tanto las analogías literarias, que aluden a situaciones de asedio y ocupación, como la continua representación burlesca de Mulligan, son proyecciones de la situación de Irlanda en la torre Martello. Mulligan, el colaborador, tiene rasgos equinos como el caballo de Troya: "equine in its lenght... grained and hued like pale oak" (U.3). Las primeras palabras que Stephen emite en la novela son eco de la cuestión irlandesa y del deseo de liberarse de la ocupación británica: "–Tell me, Mulligan, (...) –How long is Haines going to stay in this tower?" (U.4). Las repetidas referencias al sitio de armas "gunrest" (U.10) de la torre y el lenguaje militar de Mulligan: "Back to barracks!" (U.19) refuerzan la imagen de defensa militar; detalle que, para Duffy, revela el confinamiento impuesto por el régimen colonial que somete a sus súbditos a una subordinación psicológica y política (Duffy 1994: 36-38):

Haines asked:

–Do you pay rent for this tower?

–Twelve quid, Buck Mulligan said.

–To the secretary of state for war, Stephen added over his shoulder (U.17).

Las torres eran propiedad de la Royal War Office, un sistema defensivo contra los franceses cuya marina había intentado proporcionar apoyo militar a los revolucionarios irlandeses. Mulligan recuerda a Pitt en la balada del siglo XVIII que reproduce el hecho histórico* (véase Thornton 1968: 22 y Gifford 1988: 23): "Billy Pitt had them built, when the French were on the sea. But ours is the *omphalos*" (U.17).

*"Oh! The French are on the sea,/ Says the Shan Van Vocht"/ .../ Yes, Ireland shall be free". (Gaélico: Sean Bhean Bhocht: la Pobre Vieja, nombre tradicional para Irlanda.

"The Omphalos" (U.16, 17) era la piedra, símbolo del ombligo, que se utilizaba en los ritos religiosos griegos. El de Delfos significaba el ombligo de la tierra y el centro de la profecía. Thornton lo relaciona con los nacionalistas que, en su autocomplacencia, sólo se miran así mismos dando la espalda a Europa (Thornton 1968: 15). Pero el término, en realidad, representa la posición estética de Mulligan y, en este sentido, Gifford ofrece una interpretación más ajustada al texto al observar su uso como símbolo de inspiración poética y profética de la corriente Teosófica de finales del XIX (Gifford 1988: 17) y, sobre todo, por el mordaz ataque que *Ulises* dirige a los practicantes de la Teosofía. Stuart Gilbert, probablemente, se encontraría en este grupo por sugerir una de las interpretaciones más esotéricas en su asociación del *Omphalos* con la idea del nacer y con el retorno de la conciencia al alma:

Las alusiones a la "torre" en *Ulises* deben de asociarse con el motivo del ombligo y no hay necesidad de referirse a la cantera favorita del buscador de símbolos, el emblema fálico. El motivo de la "torre" va aliado, generalmente, con la idea de nacimiento o reencarnación (Gilbert 1971: 82).

Duffy, coincidiendo con Cheng, ve en la "torre" la versión dublinesa de la torre de Londres, su réplica cómica, como búnker defensivo y prisión (Duffy 1994: 37). Stephen es un extraño dentro del espacio de la torre, recluido en ella junto al cazador de panteras y su sabueso (Haines, como señor colonial, y Mulligan como su perro fiel). Ambos dominan el espacio y el discurso y niegan a Stephen la posibilidad de participar en su propia cultura nacional:

"Four omnipotent sovereigns" (U.11), exclama Buck eufórico, exigiendo el derecho del colonizador, derecho que justifica el saqueo de los bienes de la colonia, la paga que recibirá Stephen por sus tareas lectivas.

Sobre esta cuestión, Fredric Jameson opina que la situación política es un reflejo de la crisis psicológica del personaje:

...la ratio de inversión subjetiva y de narración objetiva, deliberadamente despersonalizada, no es nada común" en un texto que insiste en proyectar

la situación política nacional como crisis psicológica individual (F. Jameson, en Duffy 1994: 37).

Desde este enfoque, la actitud de Stephen se resume en un gesto de desesperanza política. La vara de fresno en la que se apoya Stephen, arma y báculo celta (véase Gifford 1977: 22), al igual que la llave, son símbolos vacíos de autodeterminación celta. Stephen es el desposeído Telémaco en Ítaca y el desposeído príncipe Hamlet en Elsinore viviendo en la torre prisión: "He wants that key. It is mine. I paid the rent" (*U.20*), piensa Stephen porque no se atreve a reclamar con la palabra lo que le pertenece.

Cheng analiza "Telemaquia" sólo en su significado político e ideológico explícito pero no depara en las estrategias narrativas imitativas y de cerco. Para Cheng, la torre aparece como imagen del colonialismo: los irlandeses tienen que pagar el alquiler por lo que debería de hecho pertenecerles. En este sentido, ve en la torre Martello el símbolo adecuado de la hegemonía británica "navegando sobre las olas del imperio" y, asimismo, expone la ironía de la Irlanda agraria que para poder vivir en su propia tierra debe pagar un precio abusivo por su arrendamiento. Todavía más irónico es que Stephen tenga que pagar para que se le permita vivir en una estructura militar construida con el único fin de resistir la ayuda exterior a la causa irlandesa (Cheng 1995: 160).

Stephen representa lo subalterno, ese sentimiento de inferioridad intelectual y hábitos de sumisión propios de situaciones de dominio que, como menciona Jameson, es la proyección de la realidad política y económica del sujeto asediado, subordinación enraizada tanto política como psíquicamente. La "torre" es el espacio donde el poder dominante impone el discurso, discurso mimético cuya ideología controla nociones de subjetividad. El discurso nacionalista, añade Edna Duffy, al igual que la alineación del artista incomprendido, es un discurso importado del imperio a la colonia. El mimetismo funciona como estrategia literaria en la que el mismo texto limita sus propias corrientes narrativas dentro del marco de los discursos de la cultura (Duffy 1994: 38-9).

- I am a servant of two masters, an English and an Italian. (...)
- And a third, Stephen said, there is who wants me for odd jobs.
- Italian?, Haines said again. What do you mean?
- The imperial British state, Stephen answered, his colour rising,, and the holy Roman catholic and apostolic church (...)
- I can quite understand that, he said calmly. An Irishman must think like that, I dare say. We feel in England that we have treated you rather unfairly. It seems history is to blame (U.21).

"History is to blame" es la frase pronunciada por Haines que, como dice McCormack, sintetiza la relación anglo-irlandesa y la visión fatalista de la historia (McCormack 1982: 48). A Haines, como representante del imperio, lo exime de toda culpa. Él es "The seas' ruler" (U.18), imagen de Gran Bretaña asociada con el mar: "Our mighty mother" (U.5). Metáfora recurrente también asociada a su madre e Irlanda: "she is our grey sweet mother". En ambos casos el mar establece la analogía con su historia personal, el sentido de culpa hacia su madre por el rechazo de lo que ella representa, y con la historia de su país:

The proud potent titles clanged over Stephen's memory the triumph of their brazen bells: *et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam*: the slow growth and change of rite and dogma like his own rare thoughts, a chemistry of stars (...) and behind their chant the vigilant angel of the church militant disarmed and menaced her heresiarchs. A horde of heresies fleeing with mitres awry: Photius and the brood of mockers of whom Mulligan was one (...) Michael's host, who defend her ever in the hour of conflict with their lances and their shields.
Hear, hear. Prolongued applause. *Zut! Nom de Dieu!* (U.20-1).

El monólogo interior de Stephen interrumpe la secuencia del diálogo anterior con Haines. Es la respuesta interiorizada de "su historia" en la que su mente es prisionera de la teología católica: la grandilocuente retórica, el rito y el latín, misterio de una lengua oscura y ajena. Los ecos de los sermones eclesiásticos de *Portrait* dominan su pensamiento, no en vano, Stephen siempre se sintió atraído por la herejía como forma silenciosa de manifestar su rebeldía. "Vigilant angel of the church militant disarmed and menaced her heresiarchs". El

guardián es el Arcángel S. Miguel y la batalla que menciona es la de la Iglesia católica contra el movimiento creciente de herejía protestante. La ovación final que cierra el sermón, convierte la perorata en sátira. Stephen no puede separar la historia de lo personal: Mulligan también forma parte del tropel de herejes perseguidos por el arcángel, como Focio que usurpó el patriarcado de Constantinopla y desencadenó el cisma ente oriente y occidente (véase Johnson 1993: 773 y Gifford 1988: 26).

Para Seamus Deane, la obsesión de Stephen por la herejía es una proyección más del miedo a la traición, traición asociada a la infidelidad sexual porque Irlanda se traicionó, políticamente, a sí misma con el escándalo sexual de Parnell, igual que José fue traicionado como padre de Dios con el misterio de la Trinidad, hecho parodiado de forma chistosa en "Proteo" (U.41). Mientras que Mulligan se lleva la palma entre los herejes pues ni tan siquiera reconoce su propia traición. La búsqueda del origen y de la identidad siempre se encontrará más allá de la historia ya que la misma historia es una secuencia de traiciones cuyo resultado es dejar a la gente sin líderes, sometidos al poder de la Iglesia:

...every heretic mentioned in the text ...every author, every contrasting opposition, signals parenthood, priority, origin. If betrayal is to be avoided, parenthood is to be removed. The point is that Stephen is caught in a dream of origin which can never be realised. There's only the desire for it (Deane 1990: 48).

Parte de la crítica tradicional, es el caso de Stuart Gilbert y Richard Ellmann entre otros, en su búsqueda de analogías con el paralelo homérico, no han logrado más que hacer un inventario de correspondencias aisladas que extravían la significación global de "Telemaquia". La cara "equina" de Mulligan es, para Ellmann, una clara alusión al caballo de Troya (Ellmann 1977: 42) y el modo en que Mulligan cita a Herodoto y a Homero, así como el uso de epítetos griegos al formar palabras compuestas o la alteración sintáctica de las palabras ("Stately plumb, Buck Mulligan"), responde al propósito de adaptar el inglés al estilo "homérico":

While Homer's use of traditional phrases and archaic forms could not be precisely duplicated, Joyce achieved something of the same effect by

having his characters quote well-known phrases from past authors (Ellmann 1977: 26).

Según Ellmann, el papel de Mulligan en el drama está, principalmente, en función del paralelo como una alusión más, mientras que para otros estudios, como el de Cheng, Sherry y Duffy, Mulligan interpreta el papel de irlandés colaborador de Inglaterra (véase Cheng 1995: 157; Sherry 1994: 29-30 y Duffy 1994: 27). El paralelo homérico es la única justificación de la proliferación de repeticiones y citas en *Ulises* lo que desplaza nuestra atención hacia la obra de Homero en detrimento de la de Joyce, obviando que el paralelo sirve de marco para presentar una situación cultural y política.

Duffy ve el discurso mimético como una estrategia literaria de reclusión, reforzada por las imágenes espaciales en "Telemaquia": la torre y la escuela como prisiones. Reclusión como versión romántica de subjetividad de la que surgieron las nociones de nacionalismo y autodeterminación y en la que se fundamentó el nacionalismo irlandés. El primer acto imitativo es la reutilización del tema del *Buildungsroman* de *Portrait*, del mismo modo que el nacionalismo, como es expuesto en las páginas iniciales, deriva de la noble declaración final de Stephen en la novela anterior: "Welcome, O life! I go to encounter... the reality of experience and to forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race" (P.253). La elección de la palabra "raza", considerando la revulsión que despertaba en la segunda mitad de siglo, es clave para la pregunta sobre los usos del nacionalismo en *Ulises* (Duffy 1994: 42):

–Of course I'm a Britisher, Haine's voice said, and I feel as one. I don't want my country to fall in the hands of German Jews either. That's our national problem. I'm afraid, just now (U.21).

La herejía era perseguida porque cuestionaba el credo del poder eclesiástico, las razas también son objeto de persecución cuando suponen una amenaza al *status quo*. En este momento histórico, eran los judíos los que estaban en el ojo del huracán:

–Mark my words, Mr Dedalus, he said. England is in the hands of the Jews. In all the highest places: her finance, her press. And they the sign of a nation's decay (...) Old England is dying (U.33).

Mr Deasy, en "Nestor", advierte a Stephen de que se cuide de los judíos. Sus consejos no son sabios, como los de Nestor en la *Odisea*, más bien, desafortunados y simplistas. Protestante del Ulster que representa, como Mulligan, un aspecto más de Irlanda: la cultura materialista que se ha adueñado del país. Su antisemitismo proviene de su recelo ante la prosperidad de los judíos y del miedo ante un rival poderoso; y siempre se encuentran razones que justifiquen el odio racial, como Deasy apela a la *Biblia* para "expiar cualquier sentimiento de culpa": "–They sinned against the light, Mr Deasy said gravely. And you can see the darkness in their eyes. That is why they are wonderers on the earth to this day" (U.34). No es, por tanto, casual que Bloom, el protagonista de la *Odisea*, sea "intencionadamente" judío.

Así como la torre Martello reproduce la situación de subordinación colonial a través de los ecos de la cultura hegemónica, en "Nestor", es la escuela, como institución cultural, la que propaga la ideología dominante. Stephen da clase de historia en el colegio del orangista Mr Deasy y es la historia la que centra el tema de este episodio. Como afirma Cheng, la hegemonía colonial opera en las instituciones de formación cultural en las que se inculca el discurso Arnoldiano*, basado en estereotipos de raza que impone los valores culturales de Inglaterra a jóvenes aspirantes al poder (Cheng 1995: 162). Stephen da clase de historia a los hijos de la clase dirigente de Dalkey, barrio rico de Dublín. Los estudiantes no toman en serio a Stephen: "In a moment they will laugh more loudly, aware of my lack of rule and of the fees their papas pay" (U.25).

*Matthew Arnold en *Culture and Anarchy*, y en su ensayo de 1867 *On the Study of Celtic Literature*, ofrece una visión estereotipada de las culturas y de la raza: helenismo frente a judaísmo; salvaje frente a civilizado. Su visión de la raza irlandesa como agresiva, llena de ardor y pasión por la rebelión, era una retórica esencialista que fomentaba el sentimiento anti-irlandés y la polarización racial (véase Duffy 1994: 43, 100 y Cheng 1995: 49, 138).

La clase es una enumeración de nombres, batallas, fechas y frases célebres. Es el modo en que se vacía la historia para ocultar la realidad; y el modo en que Stephen tiene que impartir la asignatura. Una versión de la historia que (aun en el caso de no estar basada en el perjuicio y en la falsedad que caracteriza la visión de Deasy) continua siendo una ficción: "For them history is a tale like any other too often heard, their land a pawnshop" (*U.25*).

El discurso mimético funciona, ahora, en "Nestor" para deformar la historia. Las constantes alusiones de Deasy a la historia son citas erróneas que subrayan tanto su ignorancia como la deliberada voluntad de tergiversar los hechos para justificar su intolerancia. No es el "Nestor" de Homero, que ofrece consejo sabio y desinteresado, como sugiere Frank Budgen: "Mr Deasy is a shrew, brave old man (...) his view of the national character is sounder than Stephen's" (Budgen 1972: 44-5). Entre los "oportunos" consejos que Stephen recibe de Deasy no sólo está el fomentar el odio contra los judíos, también el de estimular la usura. Si antes la *Biblia* justificaba el antisemitismo, ahora, Mr Deasy, encuentra justificación para la usura en la literatura:

–Because you don't save, Mr Deasy said pointing his finger. You don't know yet what money is. Money is power (...). But what does Shakespeare say? Put but money in thy purse.

–Iago, Stephen murmured (*U.31*).

Que el dinero signifique poder es el único juicio cierto de Deasy porque el resto de sus aseveraciones son erróneas porque proceden del desconocimiento. Stephen le corrige la frase pues "la invitación a la usura" no procede del autor sino de Yago, personaje que siembra la maldad en *Otelo*. Pero Deasy no admite su error porque sólo se escucha a sí mismo, su intolerancia no le permite reconocer el saber de Stephen, más que todo por proceder de alguien que esta a su servicio:

–He [Shakespeare] knew what money was, Mr Deasy said. He made money. A poet, but an Englishman too. Do you know what is the pride of the English? Do you know what is the proudest word you will ever hear from an Englishman's mouth? ...

–I will tell you, he said solemnly, what is his proudest boast. *I paid my way* (U.31).

Y el lema que, para Deasy, es el epítome del orgullo nacional "I paid my way" junto con su anterior manifestación "money is power" es una irónica alusión a la política coercitiva y de explotación económica que permitió la expansión colonial.

La descripción del despacho de Deasy evoca el ambiente enrarecido de un mundo que permanece estático, poblado por objetos que son el legado de una historia: "Stale smoky air hung in the study with the smell of drab abraded leather of its chairs (...) On the sideboard the tray of Stuart coins, base treasure of a bog: and ever shall be"(U.29). Son los objetos inservibles, las reliquias de un pasado: la moneda que se devaluó en el reinado del Estuardo Jaime II de Inglaterra; rey católico depuesto por el protestante Guillermo de Orange que, tras su exilio en Francia, regresa a la Irlanda que le había permanecido leal. Su derrota, en la batalla del Boyne (1690) por las tropas de Guillermo III, consolidó a los protestantes en el norte de Irlanda. Mr Deasy guarda las monedas como un trofeo más del triunfo del protestantismo. Para Stephen, en cambio, representan la memoria de un pasado "sucio": "base treasure of a bog". La moneda carecía de valor en la época pues Jaime II la acuñó con materiales de baja calidad pero irónicamente se convirtió en curiosidad para coleccionistas (Johnson 1993: 778).

Stephen está, económicamente, a merced de Deasy y el cobro de sus honorarios es un ritual que recalca su estatus de servidumbre. Mientras Stephen recibe su paga, observa en el despacho las señales del poder imperial y del dinero. Se le paga en "soberanos" y "coronas", palabras que, como advierte Stephen, nos hablan de jerarquía: "for they are "symbols too of beauty and power" pero nacidas de la avaricia y de la opresión del débil: "Symbols soiled by greed and misery" (U.30).

Deasy espera de Stephen una actitud servil y sumisa "meek", como los caballos que poblan las paredes del despacho: "images of vanished horses

stood in homage, their meek heads poised in the air" (U.32). Nestor era un experto domador de caballos, también Deasy alardea de su linaje con imágenes enmarcadas de la realeza con sus caballos ganadores: "We are all Irish, all kings' sons" (U.31), declaración que obtiene la mordaz respuesta de Stephen "–Alas", exclamación que condensa la "desgracia" de Irlanda, sometida, durante siglos, al linaje de reyes ingleses.

Las imágenes de los caballos reales en el despacho de Deasy son símbolo del imperio, poder y condición denegados a los católicos irlandeses desde que las Leyes Penales prohibieran a los católicos la posesión de caballos de más de cinco libras (véase Cheng 1995: 166). Mientras que para Ellmann, la profusión de caballos no tiene otro propósito que ser una correspondencia con la *Odisea* de Homero (Ellmann 1977: 42-3).

Deasy también intenta, como con los caballos, "domar" su espíritu pero Stephen, por vez primera, rebatirá la falsa trascendencia de la plática con lo anecdótico o fortuito. Mr Deasy proclama una filosofía de la historia que se basa en el sentimiento victoriano de los fines divinos, reproducción de la filosofía hegeliana: "All history moves towards one great goal, the manifestation of God" (Johnson 1993: 780). Stephen se burla de ese discurso de grandes palabras identificando la meta de la historia en el simple grito de los estudiantes marcando un gol:

–History, Stephen said, is a nightmare from which I am trying to awake.

From the playfield the boys raised a shout, A whirring whistle: goal. What if that nightmare gave you a bad kick?

–The ways of the Creator are not our ways, Mr Deasy said. All history moves towards one great goal, the manifestation of God.

Stephen jerked his thumb towards the window, saying:

–That is God.

Hooray! Ay! Whrrwhee!

–What? Mr Deasy asked.

–A shout in the street, Stephen answered shrugging his shoulders (U.34).

Un grito es más real que la retórica de palabras vacías diseñada para ocultar la realidad y falsear o mitificar la historia con el fin de preservar el poder: ahora, el designio divino puede justificar la opresión o la masacre.

Parrinder considera que Stephen, al identificar a Dios con un grito en la calle, se hace a sí mismo creador, en un acto de creación artística e intelectual que constituye el contrapunto al lastre de la historia (Parrinder 1984: 124). Pero el acto creativo que parte de una irresponsabilidad solo puede resultar en solipsismo. La opinión de Parrinder descarga el peso de la interpretación en la visión estética de *Portrait* sin observar que, en "Telemaquia", Stephen está encerrado en un círculo hermenéutico, como muestran las imágenes de hundimiento recurrentes en el episodio. Sus reflexiones sobre la historia muestran un movimiento hacia fuera, hacia el ámbito de lo colectivo y una voluntad resolutiva que, sin embargo, no deja de estar en conflicto con su propia tendencia a crear "mundos metafóricos". No obstante, como afirma Sherry, Stephen al enfrentarse con Deasy inicia un gesto de compromiso y un intento de recuperar todo el horizonte de un lenguaje válido (Sherry 1994: 31) que derogue el uso determinado y el abuso del lenguaje con el que se fabrican las ficciones de la historia.

Goldberg sugiere que el texto plantea la cuestión del sentido del fluir temporal y, siguiendo el hilo de las palabras de Stephen, concluye que, tal vez, no haya nada que descubrir en la historia (Goldberg 1962: 74-5): "...history is a tale like any other too often heard" (U.25). Pero Goldberg ignora el contexto de la frase: "for them history is a tale like any other too often heard, their land, a pawnshop" en el que se inscribe la historia de Irlanda, la de los estudiantes y la de Stephen, en un país que es "una casa de empeño". Una historia que es demasiado concreta como para ser definida dentro de presunciones generales y universales, como mantiene un amplio sector crítico. El poema "Lycidas" de Milton, elegía a la muerte en el agua en memoria de un amigo ahogado, se lo recuerda: Of him that walked the waves. Here also over these craven hearts his shadow lies and on the scoffer's heart and lips and on mine ...a riddling

sentence to be woven and woven on the church's looms. Ay" (U.26). Cristo salvó el alma de su amigo ("Of him that walked the waves") pero la Iglesia no les salva del hundimiento en la historia.

Goldberg, asimismo, afirma que el grito no es una respuesta cínica porque Stephen ve que el objetivo final de la historia es la realización de la vida humana como "manifestación de Dios", ya adquiera la forma de acción, de obra de arte (como *Hamlet*) o la un grito de un chico en la calle. Aunque su respuesta es más bien limitada al no darse cuenta de la vida que esas acciones expresan y, para ello, tiene que despertar de su pesadilla. Este es, según Goldberg, el problema al que Stephen se enfrenta en la novela, hasta que Bloom personifique la vida que Stephen busca. La explicación de Goldberg coincide con la de Sherry al interpretar el grito no en sentido irónico sino literal: el grito como meta final de la historia. Sherry ve, en la respuesta de Stephen, un intento de trasladar el final divino a la manifestación del brillante presente; un intento de transferir el significado de lo que esta por venir a lo que esta dentro de uno mismo como potencial. De este modo, Stephen otorga a la imaginación artística tanto la tarea como la capacidad de revelar lo que el tiempo secuencial no puede (Sherry 1994: 31-2). La versión que Harry Levin ofrece del grito podría orientarse en el mismo sentido

...detalles efímeros en la ilimitada extensión de la historia, el objeto más humilde o grosero puede tener la clave para ese universo mayor: un grito es la historia. Stephen aguarda siempre una señal, una sombra, una epifanía inesperada (Levin 1973: 78-9).

Posiblemente, tanto Goldberg como Levin y Sherry no observen la ironía del grito al relacionar el fragmento con las disquisiciones filosóficas de "Proteo" o, igualmente, al situarlo dentro del contexto general de *Ulises*, como el ser la proyección narrativa del proceso de maduración de Stephen. Pero el contenido de "Nestor" es el primer nivel del que emerge la significación y, en una lectura atenta del fragmento, el contexto de una escuela dirigida por un orangista xenófobo y las constantes alusiones al pasado histórico de Irlanda constituyen la exégesis del episodio.

"History (...) is a nightmare from which I am trying to awake", sobre la posible interpretación personal o histórica que encierra la frase de Stephen, no hay duda de que no es personal; incluso en el caso de que se contemple la "pesadilla" como el sentimiento de culpa que trae el recuerdo de la madre, porque la imagen de la madre es la imagen de la Irlanda católica sometida a una religión punitiva. Es la venganza del autor sobre el aforismo que definió a Irlanda como "la vieja cerda que devora su lechigada" (*P.*208).

Como afirma Karen Lawrence, Joyce nos muestra que el deseo, como el lenguaje, no puede ser sólo un fenómeno personal. Cuando Stephen habla de la pesadilla de la historia, se está refiriendo a su propio pasado y a la historia de Irlanda, aun cuando su pensamiento encierre una referencia latente a la mujer ("the night-mare"), como sueño que le perturba y que Stephen hace explícito cuando dice de guasa que tal vez la yegua le dé una coz (Lawrence 1990: 241).

La exégesis tradicional limita la "pesadilla" a la esfera de lo privado al conferir el peso significativo al encuentro entre Bloom y Stephen, sustituyendo la historia común por la historia personal: Bloom significará para Stephen una forma nueva de abrirse a la realidad y una liberación de su sufrimiento interior. Pero como Stephen, no sin esfuerzo, le revela a Deasy, la materia de su introspección es producto de esa misma historia (McCormack 1982: 90-1).

En "Telémaco", Haines, "the seas' ruler", intenta eximirse de culpabilidad: "history is to blame" (*U.*20); pero la narrativa, como crónica de la ocupación colonial, lo acusa directamente (Johnson 1993: 775). Posteriormente, en la clase, Stephen especula sobre la visión de Blake de la historia de la humanidad, limitada por la ausencia de una visión integral que transforme la realidad en la Verdad más grandiosa de Dios. La historia es una narrativa fabulada, no como la verdad de Dios que es divina y visionaria. Idea que, en cierto modo, es coincidente con la visión de Deasy de la historia cuando afirma: "All history moves towards one great goal, the manifestation of God" (*U.*,34). Como diría Hegel, la historia de la humanidad es teológicamente progresiva, acercándose cada vez más a un estado de perfección.

Según Blake, la imaginación representa lo que "Existe Eternamente" mientras que la fábula es producto de las hijas de la memoria, una realidad degradada. Para Jeri Johnson, el desplazamiento de Blake de la historia temporal por la "Realidad Eterna" lleva a que Stephen sugiera que es una afirmación fruto de la impaciencia y de su predilección por "el exceso". Blake, en *The Marriage of Heaven and Hell*, escribe: "The road of excess leads to the palace of wisdom"; "no bird soars too high, if he soars with his own wings" (Johnson 1993: 776). En la clase de Historia, Stephen reflexiona sobre este aspecto tras observar la mente en blanco de un alumno que no recuerda o no sabe el lugar de una batalla:

Fabled by the daughters of memory. And yet it was in some way as memory fabled it. A phase, then, of impatience, thud of Blake's wings of excess. I hear the ruin of all space, shattered glass and toppling masonry, and time one livid final flame. What's left us then? (U.24).

El énfasis no radica en la glorificación de una "Verdad Eterna" frente a la historia fabulada sino en la destrucción del Tiempo y del Espacio. De otro modo, sobraría la interrogación retórica que, irónicamente, cierra la cita a Blake: "What's left us then?".

Vincent Sherry ve, en esta última alusión, una transferencia de la esfera exterior de la historia colectiva a la interior de la imaginación romántica de Blake. El Apocalipsis es ahora privado y esta en función de la visión personal, del "instante incandescente", de una constante experiencia potencial. En este sentido, añade Sherry, la forma en la que Stephen capta el tiempo es una réplica de su condición de sujeto radical, condición interiorizada y personal como versión reducida de lo público (Sherry 1994: 31-2).

Sherry tampoco observa el tono irónico que envuelve el vuelo romántico y apocalíptico de Blake. Cuando Stephen reflexiona sobre el enunciado de Aristóteles: "An actuality of the possible as possible" (U.26), argumento sobre lo "real" (lo que ocurrió realmente) y lo "posible" (lo que hubiera podido ocurrir), esta cuestionando si de verdad era posible lo que no ocurrió en realidad. La crítica, en cambio, ha llevado la argumentación hacia la esfera de lo personal;

Goldberg, por ejemplo, contempla la frase como la posibilidad de satisfacer el potencial individual dentro de las posibilidades que ofrece la vida (Goldberg 1962: 75). Pero es precisamente, en "Nestor", donde Stephen percibe la necesidad de cambiar la metafísica por la comprensión del mundo del "aquí y ahora" y el de la versión de la historia.

Jeri Johnson, acertadamente, ve a Stephen más aristotélico en su rechazo de la idea de Blake de la historia como fábula. La existencia de Pirro y César fue real. Y es la realidad de la historia de Irlanda la que une a Stephen con sus estudiantes, como trae la mención del poema "Lycidas" (U.26). No es casual su comentario: "—History (...) is a nightmare from which I am trying to awake" porque, al contrario que Haines y Deasy que se eximen de responsabilidad en la historia, Stephen reconoce su implicación así como rechaza las respuestas fáciles que "el viejo cuento" ("the tale... too often heard") nos invita a aceptar.

Aparte de la divagación de Stephen sobre la alternativa determinista de Aristóteles o apocalíptica de Blake, David Fuller considera otra historia que no es la de los personajes ni la de una narración propia de la ficción del XIX sino la de una poética de fragmentos indicativos que mejor reflejan las técnicas del modernismo, en similitud a las imágenes de *los Cantos* de Pound o a las epifanías de la ficción de Joyce (Fuller: 1992: 35):

Glorius, pious and immortal memory. The lodge of Diamond in Armagh the splendid behung with corpses of papishes. Hoarse, masked and armed, the planters covenant. The black north and true blue bible. Croppies lie down (U.31).

Pero la técnica modernista no es la expresión de una percepción subjetiva o visión fragmentada de lo real sino que es la plasmación estética de la sinopsis de la historia de Irlanda. Irremediablemente, el pasado imprime el presente, son los hechos los testigos de la historia y no la fabulación sobre ella. El pensamiento de Stephen pone en tela de juicio la pretendida liberalidad y tolerancia de Deasy cuando traza el recorrido histórico paralelo de imposición y destrucción orangista.

El brindis orangista a Guillermo III* y la historia de los refugios orangistas están presentes en su memoria: los católicos ("papishes") masacrados en el *Orange lodge* de Diamond en 1795, incidente que llevó a la formación de la sociedad orangista. A continuación, recuerda el juramento de lealtad a la corona inglesa ("the planters' covenant") recompensado con tierras expropiadas con violencia. Y por último, evoca la canción unionista "Croppies lie down", que celebra la matanza de los campesinos católicos que se rebelaron en Wexford en 1798. A partir de este hecho histórico, el término "croppy" generalizó su uso a cualquier rebelde irlandés y, en *Ulises*, se convierte en *leitmotif* político. Otras canciones orangistas también están presentes en el capítulo y en *Ulises*, como el slogan que recuerda Stephen más tarde: "*For Ulster will fight and Ulster will be right*" (U. 35) (véase Johnson 1993: 779, 781).

"I have rebel blood in me, too" afirma Deasy, invocando a uno de sus antepasados, el patriota irlandés sir John Blackwood, perteneciente a la aristocracia terrateniente cuyo lema familiar era "*per vias rectas*" (U.31). El error de Deasy sobre la posición política de su antepasado es, no en vano, intencionado. John Blackwood murió en el momento de calzarse las botas para ir a votar contra la Unión (véase Ellmann 1983: 325 y Gifford 1988: 36-7), información que no nos da el texto y que nos lleva a considerar, como comenta Jennifer Levine, que lo que creíamos seguro dentro del marco de la ficción sólo adquiere sentido si salimos de él:

For instance, if you know that the ancestor whose parliamentary record Mr Deasy quotes in "Nestor" to prop up his claim to being a 'true' Irishman and a patriot actually voted in precisely the opposite way, you realize that Deasy is convicting himself out of his own mouth (Levine 1990: 136).

*"To the glorious, pious and immortal memory of the Great and good King William III, who saved us from popery, slavery, arbitrary power, brass money and wooden shoes" (véase Thornton 1968: 35). William III, considerado el "santo" patrón de los protestantes radicales por salvar a Irlanda del Estuardo Jaime II y por completar la conquista inglesa de Irlanda. "Brass money" alude a la moneda acuñada por el rey católico Estuardo Jaime II (véase también Gifford 1988: 36).

Mr Deasy proclama sus raíces patrióticas en los "Orange Lodges" y deforma la historia en su propio interés, como muchas veces se inventa el pasado para justificar un privilegio del presente:

–You think me an old fogey and old tory (...) I saw three generations since O'Connell's time. I remember the famine. Do you know that the orange lodges agitated for repeal of the union twenty years before O'Connell did or before the prelates of your communion denounced him as a demagogue? You fenians forget some things (*U.31*).

La ignorancia y el error acompañan al personaje. O'Connell fue un líder político que militó por la emancipación de los católicos que, desde Enrique VIII, vieron drásticamente restringidos sus derechos civiles y religiosos*. Deasy niega la realidad de que los orangistas, como protestantes ultras y anti-católicos, desean perpetuar la hegemonía británica en Irlanda. Que Deasy considere a Stephen un "fenian" es una ficción más: "You fenians forget some things", precisamente Stephen no es un "fenian" y se desentiende de los nacionalistas.

Deasy presume, como Haines en "Telémaco", de tolerancia pero su antisemitismo y su etnofobia lo alían con Haines. Su racismo va a la par con su misoginia cuando culpa a la mujer de todos los males del mundo: desde Eva y Helena de Troya llegando hasta Kitty O'Shea, la amante del político Parnell, la "adúltera" responsable de la caída en desgracia del prometedor líder. Fue el poder colonial en connivencia con la Iglesia católica, que no dudó en la difamación moral de Parnell, lo que desencadenó el hostigamiento popular. El linchamiento del líder es escenificado por Bloom en "Circe", y "Eumeo" trata el tema moral de su derrota y la persistente presencia de Parnell en la imaginación colectiva. Como dice Cheng, si "Nestor" examina la historia en un colegio reconocido y en una clase de historia, es irónico que el director y maestro del centro no deje de confundir y "falsear" la historia (Cheng 1995: 166-7). En este contexto, Seamus Deane señala que el efecto de la traición política es dejar al pueblo sin líder para someterlo mejor a la Iglesia:

*Siglos más tarde, el decreto de Unión de 1880 disolvería el parlamento Irlandés para pasar al gobierno de la Corona.

Joyce analyzes the psychology of subjection in his people by showing the paralysis which has overtaken them in their endless, futile quest for an origin which will provide them with an identity securely their own (Deane 1990: 49).

No es fortuito que, en las páginas finales de "Telémaco", encontremos la diatriba antisemita de Haines y que "Nestor" termine con el director del colegio corriendo sin aliento hacia Stephen para contarle su última ocurrencia xenófoba:

–I just wanted to say, he said. Ireland, they say, has the honour of being the only country which never prosecuted the Jews. Do you know that? No. And do you know why?...

–Why, sir, Stephen asked, beginning to smile.

–Because she never let them in, Mr Deasy said solemnly.

A coughball of laughter leaped from his throat dragging after it a rattling chain of phlegm. He turned back quickly, coughing, laughing, his lifted arms waving to the air.

–She never let them in, he cried again... That's why.

On his wise shoulders through the checkerwork of leaves the sun flung spangles, dancing coins (*U.36*).

Aunque Frank Budgen juzgue bienintencionados los consejos de Deasy: "his portrait is painted with delicate sympathy" (Budgen 1972: 44-5), Deasy se presenta como un personaje tan visceral y repulsivo como su flema. Que el sol ilumine las monedas "bailando sobre su espalda" cuando se aleja, sintetiza el discurso de "esa historia" que se nos lega: "el cuento conocido" de la avaricia y de lucha por el dominio. Las meditaciones de Stephen centran la historia del pueblo irlandés sometido a los que dominan y "fabulan" su historia. La manifiesta aversión a la ideología de Deasy es un punto de inflexión que imprime la necesidad de trascender lo particular en favor de lo público.

I.4. LA DESESTABILIZACIÓN IDEOLÓGICA: LA BÚSQUEDA DE UN NUEVO LENGUAJE: "PROTEO"

Umberto Eco sintetiza "Telemaquia" como el alegato contra las jerarquías sociales y de pensamiento:

Ulysses empieza con un acto de rebelión, una parodia litúrgica... En el segundo capítulo, Stephen, tal como había hecho en el primero, al confirmar la crisis de su educación religiosa, llama a capítulo a los maestros de su educación civil, a los pontífices del prejuicio reaccionario y filisteo. En el tercer capítulo, por último, arremete contra la filosofía: el viejo mundo se pone en tela de juicio... en su naturaleza de cosmos ordenado y definido (Eco 1993: 62-3).

La alusión a *De anima* de Aristóteles abre el capítulo: "Ineluctable modality of the visible". Lo "ineluctable", es aquello que uno no puede cambiar. Stephen intenta dominar la superficie de lo real pero lo visible es más escurridizo que el dios griego Proteo cuya continua transformación evita su captura. La inestable realidad de "Proteo" resiste, igualmente, la interpretación. Sobre este episodio, Joyce comenta a Frank Budgen: "Everything changes: sea, sky, man, animals. The words change, too" (Budgen 1972: 49).

La frase siguiente: "Signatures of all things", procede de Jakob Boehme *Signature Rerum* (Thornton 1968: 41), y deriva de la idea de Santo Tomás respecto a la percepción como acción de los sentidos en conjunción con la mente. El mundo existe antes, pero nace para el sujeto que existe y especula en el acto de percepción. Stephen está contemplando (según la argumentación de Aristóteles) lo ineludible del mundo material y, en particular, lo que es perceptible a través del sentido de la visión (cómicamente, su visión es limitada al estar sin gafas y no sabremos hasta "Circe" que éstas se han roto). No sólo percibe a través de su visión sino, también, a través del ser que existe y que interpreta los signos del mundo:

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 nearing tide, that rusty boot. Snotgreen, bluesilver, rust: coloured signs (*U.37*).

El mundo visible sobre el que Stephen se "propone especular" son desechos y herrumbre con sus tonalidades de color (lo que, como dice Aristóteles, hace a los objetos "diáfanos"), escenario menos abstracto de la realidad que choca con la grave y rigurosa especulación de Aristóteles y Boehme, tal vez, el espectáculo del mundo visible fuese más "halagüeño" para ambos que para Stephen. La filosofía de los antepasados queda cuestionada y desmitificada al trasladarla a la realidad de Dublín, a la playa sucia de Sandymount. Eco, en cambio, traslada la reflexión a un plano más abstracto y universal:

...la disolución de las viejas teorías de la percepción en la persuasión de un mundo que ya no está constituido por la necesidad ontológica inalterable, sino en su relación con el sujeto, y con el sujeto como cuerpo, centro de relaciones espacio-temporales (Eco 1993: 64).

La revelación de la realidad nos llega, según Aristóteles, limitada por lo visible y lo audible, dentro de la dimensión espacial y temporal, una cosa junto a otra (*nebeneinander*) y una cosa tras otra (*nacheinander* (U.37)). Stephen cierra los ojos para captar la experiencia cuando se excluye la visión y observa el surgir del ritmo al crujir bajo sus pies las conchas y los guijarros. Nuestra visión de la realidad está definida y delimitada por nuestro conocimiento previo de las cosas, como dice David Fuller:

The difficulties of catching Proteus lie not only in who he is but also in who we are –that is, in the nature of human perception: do we perceive an exterior world which is objectively there, or do we create what we suppose ourselves to perceive, and if so in what ways? (Fuller 1992: 36).

El *nacheinander*, visión secuencial de la historia y, tal vez, posible referencia a "Nestor", la historia acumulada en los desechos de la playa con la que Stephen bromea en clara alusión a la providencia divina invocada por Deasy:

Am I walking into eternity along Sandymount strand? Crush, crack, crick, crick. Wilde sea money. Dominie Deasy kens them a'.

*Won't you come to Sandymount,
Madeline the mare?*

Rhythm begins, you see. I hear. A catalectic tetrameter of iambs marching. No, agallop: *deline the mare* (U.37).

Stephen se burla de la proclama de Deasy: "All history moves towards one great goal, the manifestation of God" (U.34) cuando localiza la meta de la humanidad en Sandymount strand, y el dinero con Deasy, en el juego de palabras: *Dominie*, término que comúnmente significa maestro (Thornton 1968: 43) pero que alude a Dios en latín. La canción popular irlandesa, también nos devuelve a "Nestor": "History is a nightmare" (*night-mare*) relacionando la historia con el galope de la yegua –más que galope, es paso lento y cansino– y con todos los caballos que marcaron el paso de esa historia encadenada en el tiempo (*nacheinander*) en "Nestor".

Si Stephen desdeñó la meta de la historia tal y como la entendía Deasy con el grito, ahora en Sandymount strand, reflexiona sobre una posible vía alternativa a ese discurso hegemónico a través del *nebeneinander*, es decir, captando el mundo de lo visible dentro del espacio e intentando crear un lenguaje nuevo para esa realidad que todavía no es historia contada y, por tanto, no ha sufrido artificio (el arte de este episodio, según el esquema de Gilbert, es la filología). Como "Proteo", y como el fluir del agua, la metamorfosis produce nuevos centros de relación.

Stephen, tiene el poder del que observa, él no es objeto de la mirada. En su experimento anterior ("Shut your eyes and see") intenta determinar si el espacio depende de su percepción. Pero él no percibe el mundo sin mediación alguna, su discurso se alimenta de lo que otros sujetos pensaron antes: Aristóteles, Shakespeare, Boehme, etc. "But his mind is also bookish: full of other people's words and conceptions which shape his thinking" (Fuller 1992: 36). Como sujeto que existe, está subordinado a un proceso, un proceso entre los "signos" (*signatures*) que hay que aprehender y la "estela" de lo que ya ha sido interpretado: "Open your eyes now. I will. One moment. Has all vanished since? (...) See now. There all the time without you" (U.38). Para Jeri Johnson esta frase, en la que reconoce que el mundo existe independientemente de él, se relaciona con su reflexión en "Nestor": "historical figures and events are not to be thought away" (Johnson 1993: 783).

La alusión a Jacob Boehme: "Signatures of all things I am here to read" ofrece, para McCormack, la posibilidad de mostrar la naturaleza inteligible de un modo sólo aproximativo y parodiado en la filología del siglo diecinueve:

Nacheinander, we might say, characterises that mechanical order which Kenner calls Laplace's cosmos, *nebeneinander*, the simultaneity of all events in the "nightmare of history". In colonial Ireland sequence and simultaneity are rival experiences of history (McCormack 1982: 92).

En el modelo del eterno retorno de Laplace, Hugh Kenner dice que no ocurre nada en realidad, sólo una secuencia de fenómenos que se repiten hasta que el sistema llegue a agotar su repertorio, volviendo a empezar de nuevo: "Society, family, biology, *idées reçues* held characters in their iron grip" (Kenner 1987: 150).

Aristóteles marca el inicio del capítulo para establecer la relación entre palabra y referente: la naturaleza enmarcada dentro de los límites del lenguaje. Hans W. Gabler observa que Stephen, en su voluntad de leer todas las apariencias de la realidad, incluyendo "that rusty boot", esta realmente especulando en la base filosófica del acto de la interpretación y, en este sentido, se anticipa a los conceptos teóricos de la semiótica y la analogía estructural: "language-encoded text and experience-encoded reality... the randomness of everyday or the patterns of history as text in their own right" (Gabler 1990: 213). McCormack, en el mismo sentido que Gabler, dice:

...his experience within the novel will involve a comprehensive adjustment of relation both to text and world. These preoccupations are given their head (...) on Sandymount strand (McCormack 1982: 91).

Pero "that rusty boot" añade un matiz cómico que, en general, la crítica no ha contemplado: la burla de esa misma disquisición que, inevitablemente, desvirtúa ese discurso lingüístico-filosófico. Sherry, dirige su comentario en un sentido similar:

Modern linguistic phenomenology regards language as mere appearance (...) Yet Stephen seems to press these contemporary tenets back toward Adamic or Edenic myths of language. These legends posit an original

usage in which words are inseparable from, indeed identical with, their visible meanings: "all things" find their proper "signatures". If such isomorphism seems hardly tenable as a linguistic condition in a post-Enlightenment era, it nonetheless expresses a hubris in the intellectual culture contemporary with Joyce (Sherry 1994: 88-9).

Sherry entiende que los arcaísmos que Stephen utiliza, como la palabra "mummery", marcan la distancia absoluta entre el Edén e Irlanda cuando, en realidad, los aproxima:

...the myth of first words and the world in which the words actually work (...) Stephen amplifies that challenge as he casts the whole idea of imitation in words as "mummery", a clowning or roguish take-off (...). The Adamic word, that antique dream, is going antic (Sherry 1994: 90).

Katie Wales observa, respecto a lenguaje, que el léxico de Stephen es a menudo poética, abstracta e incluso arcana: "horsenostrilled" (*U.40*), y sus pensamientos densos en referencias intertextuales, literarias y teológicas, adornados con palabras extranjeras y coletillas del latín, neologismos que ponen a prueba la destreza interpretativa del lector. Las palabras del argot coloquial se mezclan con las arcaicas del idiolecto de Stephen, las palabras también cambian su función gramatical adquiriendo un giro metafórico, conversiones que extienden la gama semántica de las palabras. El monólogo interior de Stephen refleja el proceso expansivo de su pensamiento (Wales 1992: 115). En el espacio abierto, su pensamiento fluye libre y en constante cambio, al igual que el mar transforma la fisonomía de la playa.

La argumentación racional que guiaba sus disquisiciones da paso a un ritmo rápido e irregular. En su observación sobre la apariencia externa de su realidad concreta, la lógica de la argumentación se transforma en un flujo en el que las cosas pierden su fisonomía y se vuelven ambiguas. Como resume Jeri Johnson, "Proteo" se mueve entre dos polos: Fixity and flux, space and time, actuality and imagination" (Johnson 1993: 782).

El giro de atención hacia la realidad de Sandymount dinamiza su especulación. Él también sufre la metamorfosis y empieza a observar el significado de las personas y cosas que le rodean. Piensa que tiene que leer los "signos" de la

mujer cuando divisa a las dos comadronas ("two Maries") que se acercan a la playa a coger berberechos e imagina que llevan un aborto en la bolsa, recordando que la mujer que le trajo al mundo era viuda. Persigue el significado de las mujeres en la dialéctica nacimiento-muerte, la mujer como fuerza generativa que une a la humanidad con el cordón umbilical hasta Eva, pero "la matriz del pecado" se origina en Eva y tiene la muerte como precio (MacMichael 1991:123). Sin embargo, el humor desautoriza el discurso patriarcal: asocia el cordón umbilical con la red telefónica que conecta a toda la humanidad con su origen, la central que es Eva y cuyo vientre no tiene ombligo pues es el mismo origen: "Hello. Kinch here. Put me on to Edenville. Aleph, alpha: nought, nought, one" (U.38).

La conjunción de lo simbólico y lo real esconde la parodia de la *lex aeterna* por la que Padre e Hijo son consubstanciales. La paternidad es una mera coincidencia física, lo filial no está contemplado en la *lex aeterna*, la cual trasciende la paternidad humana:

Wombed in sin darkness I was too, made not begotten. By them the man with my voice and my eyes and a ghostwoman with ashes on her breath (...) From before the ages He willed me and now may not will me away or ever. A *lex externa* stays about Him. Is that then the divine substance wherein Father and Son are consubstantial? Where is poor dear Arius to try conclusions? (U.38).

Lex aeterna o Ley Eterna, según la argumentación de Santo Tomás de Aquino, por la que todas las cosas existen en Dios, incluso las que todavía están por llegar puesto que Él es eterno. "Cristo fue procreado, no hecho", frase que intentaba rechazar la herejía de Arrio que negaba la consubstancialidad de Dios Padre y de Jesucristo (véase Thornton 1968: 25). Stephen cambia la frase por "I was too, made not begotten" afirmando su mortalidad y cuestionando el dominio de la cultura patriarcal en lo simbólico. Como dice Frances Restuccia, Joyce vacía la hermenéutica de los Padres, reduce el significado teológico a un juego de palabras: "Joyce's biblical analogues walk on the edge of parody" (Restuccia 1989: 25) pero no reduciéndolo a una forma puramente lingüística o a simples tropos literarios, como entiende Restuccia, sino arrastrando lo simbólico a lo real. David Hayman, igualmente, se distancia del texto al limitarlo

a un conflicto personal, a la ausencia de relación entre padre e hijo (Hayman 1979: 110).

Stephen bromea con la idea del origen en Eva: "Spouse and helpmate of Adam Kadmon: Eva, naked Eve. She had no navel. Gaze. Belly without blemish" (U.38) interpretando la frase: "Eve had no navel" como no sellada por la escritura, fuera del lenguaje autorizado. Como dice McGee, su cuerpo es la superficie inmortal de la que surge todo lo incompleto, impuro y mortal, –es decir, lo visible– la escritura del mundo (McGee 1988: 18): "a buckler of taut vellum, no, whiteheaped corn, orient and immortal, standing from everlasting to everlasting. Womb of sin" (U.38). El cuerpo de Eva como el de María, la Inmaculada Concepción, representan el código patriarcal. Que Eva "no tenga ombligo" es, para McGee, la represión del placer en el cuerpo femenino y la desvalorización de su fuerza en el parto al identificar la matriz con la tumba, la muerte: "Wombed in sin darkness I was too, made not begotten" (U.38). Lo simbólico en la sociedad está dominado por la ley patriarcal y, mientras sea así, toda mujer esta sometida al principio de muerte, el matrimonio con el pálido vampiro que reprime el deseo de su cuerpo, su fuerza productiva, sustituida por el mito de la maternidad, del origen puro, de la madre Virgen (McGee 1988: 19):

Behold the handmaid of the moon. In sleep the wet sign calls her hour,
bids her rise. Bridebed, childbed, bed of death, ghostcandled. *Omnis caro ad te veniet*. He comes pale vampire, through storm his eyes, his bat sails
bloodying the sea, mouth to her mouth kiss (U.47).

Hans W. Gabler ve en las divagaciones del episodio, el borrador de su paseo reflexivo hacia su propio poema plagiado: "He comes pale vampire..." (Gabler 1990: 225). El poema que Stephen compone es una adaptación libre de un poema gaélico traducido, a su vez, por Douglas Hyde*, es decir, imitación que no el resultado del acto creativo de la imaginación "fecundada" por el mundo visible, como entendía Blake.

*Douglas Hyde, fundador, junto con Yeats de la *Gaelic League* para la recuperación de la lengua irlandesa (Johnson 1993: 791, 890).

Hugh Kenner comenta sobre este tema: "Translating Irish, Hyde was obligated by the Irish past, beset by the Irish present, Stephen is coerced by Hyde, and the vampire comes like the poem, in the nightmare in which he is trying to awake" (Kenner 1987: 57-8).

McGee asocia "vampire" con "British and Roman empire" por el juego fonético (McGee 1988: 19). Schwarz, en cambio, lleva la exégesis hacia la tipología cristiana, para él, el poema anticipa la asociación del vampiro con Bloom en "Circe", y la identificación de Bloom con Cristo (Schwarz 1987: 89) sin reparar en la estrategia de desgaste de la tipología: "Yet Stephen also seeks to go beyond knowing the visible world and to explore the possibilities of his imagination", dice Schwarz, que en otro párrafo, aporta una conclusión evidente: "but his imagination is still locked in the lyrical mode of *Portrait* and that his imagination cannot reach beyond himself, he commits the fallacy of the imitative form" (Schwarz 1987: 98,92). Igualmente, Hugh Kenner afirma que: "Whatever he can say seems derived from what someone has said before, one reason the first word of this episode is 'ineluctable'" (Kenner 1987: 58), como Patrick Parrinder que destaca cómo la pretensión de autenticidad del monólogo interior se convierte en careta estilística a través de una deliberada maniobra narrativa:

For a dramatic example of the extent to which Joyce's 'stream-of-consciousness' is a façade –rather than the method of ultimate realism it may at first resemble– we have only to recall Joyce's handling of the vampire poem in "Proteus". Far from incorporating the words of the finished poem into Stephen's monologue as would seem natural, Joyce simply uses the narrative voice to describe the acting of writing it down (*U.47*). The poem itself crops up in the 'Aeolus' episode very much later. Clearly, this is a compositional game, designed to intrigue and puzzle the reader and perhaps, to warn him of the deceptiveness of narrative realism (Parrinder 1984: 167).

El argumento de Kenner y Parrinder, erróneamente, generaliza el plagio a toda la técnica del episodio, cuando es la voz narrativa la que interviene para señalar una distancia crítica y parodiar el gesto fallido de Stephen.

La visión de la mujer, para Stephen, está moldeada culturalmente y, como tal, responde a una imagen polarizada de lo femenino: la proyección mental de la mujer como ser lírico y virginal, o en la realidad "ineluctable" de lo visual como prostituta:

She trusts me, her hand gentle, the longashed eyes. Now where the blue hell am I bringing her beyond the veil? Into the ineluctable modality of the ineluctable visuality. She, she, she. What she? The virgin at Hodges Figgis' window on Monday looking in for one of the alphabet books you were going to write (...) a pickmeup. Bet she wears those curse of God stays suspenders... (U.48).

MacMichael señala que "What she?" es un significado del que se protege y que, ahora, no acepta reconocer pues todavía está atrapado en la dialéctica virgen/ prostituta pero del que gradualmente se desprenderá cuando lea "los signos" de la mujer, cuando contemple a la gitana más como persona que como hembra (MacMichael 1991: 122). Frank Budgen ve la actitud de Stephen hacia la mujer como resultado de carencias anteriores que inciden en su desasosiego (Budgen 1972: 43).

La representación de lo femenino es, para Karen Lawrence, ambivalente. Joyce explora las relaciones de poder en la oposición binaria hombre-mujer pero ese mismo proceso que lo desvela funciona dentro de esas mismas estructuras culturales (Lawrence 1990: 242). Bonnie Scott dice sobre esta cuestión:

...the process of changing and his 'suple periodic prose' suggest multiplicity, fluidity and recycling, aspects attached to the female body and female writing but (...) Stephen aspires to the exact and culminating phrase, a control of language and desire for representation that has been identified with male language (Scott 1987: 116).

La ambivalencia, para Lawrence, es el resultado del deseo de lo materno, análisis que viene a coincidir con el de Budgen, pero con diferentes palabras, mientras que Bonnie Scott relaciona el lenguaje femenino con el cuerpo de la mujer, argumento que continua privando a la mujer de representación.

El texto cuestiona radicalmente la noción de origen. Aún así, todavía retiene las señales del deseo de ese origen o morada, deseo expresado en "Néstor" cuando Stephen se compadece de la debilidad del alumno Sargent en quien ve el reflejo de su propia niñez. Aun marginado por la sociedad: "trampled him underfoot", siempre tendrá el amor de la madre: "*amor matris*, the only true thing in life" (U.28) puesto que el amor de la madre es producto de la naturaleza que no de la cultura. Bonnie Scott cuestiona la imposición del término latino *amor matris* al amor de madre ya que es una forma de distanciamiento lingüístico que Stephen heredó de la Iglesia (Scott 1987: 116). En "Proteo", se imagina "the strandentwining cable of all flesh leading back to Edenville" como un deseo de regreso al origen, al hogar natural y, a la vez, se encuentra con la imposibilidad de escapar de los límites de un lenguaje culturalmente acotado.

Stephen reconoce el poder de la madre, pero su plasmación es estéril al esencializarlo en Matriz, pues queda excluida de la cultura, y relegada a su función reproductora. Para Karen Lawrence, la actitud de Stephen hacia la mujer se contradice con su misoginia: "naked women!... What else were they invented for?" y con su deseo de dominio manifestado en el lenguaje, agresividad que luego transformará en deseo del cuerpo femenino: "Touch me. Soft eyes. Soft soft hand. I am lonely here" (U.48). No obstante, en relación con la afirmación de Lawrence cabría puntualizar que es Stephen quien condena su propia misoginia. Si se considera el contexto de la frase se hace evidente que forma parte de los recuerdos del pasado, pasado que ahora juzga con distancia crítica:

You were awfully holy, weren't you? You prayed to the blessed Virgin (...)
More, tell me more still! On the top of the Howth tram alone crying to the
rain: *naked women!* What about that, eh?

What about what? what else were they invented for?

Reading two pages apiece of seven books every night, eh? I was young.
You bowed to yourself in the mirror, stepping forward to applause
earnestly, striking face. Hurray for the Goddamned idiot! (...) Books you
were going to write with letters for titles. Have you read F? O yes, but I
prefer Q. Yes but W is wonderful. O yes (U.40).

En la burla de sus fantásticos proyectos literarios y en sus divagaciones sobre el origen y la huella cultural, se encuentra el reconocimiento de su limitación en la captación del mundo, no en vano, esta incapacidad sirve para evaluar su posición como sujeto, para "leer" la realidad de su mundo interior: "Stephen epitomises the Bakhtinian figure in search of responsive understanding", dice Katie Wales, "Utterances with no expectation of response can be reassessed as dialogic, addressed to self as other" (Wales 1992: 82).

McCormack también indica este giro hacia la esfera personal aunque deja por establecer conexión alguna: "Characteristically, his meditations on his family, his trip to Paris, his fellow lodgers in the tower, are introduced by a meditation on the nature of art" (McCormack 1982: 92). No, en cambio, David Fuller, que observa:

Like the world it perceives, Stephen's mind is protean: it has been changed by time (Stephen looks back in self-irony to the person he once was), and it changes from moment to moment moving from immediate perception of the environment, fantasy, and memories of the past hours and years earlier (Fuller 1992: 36).

Como el recuerdo de Conglows, allí fingía pertenecer a una familia acomodada cuando su familia vivía en la precariedad, también alardeaba de su tío Richie, abogado pero en la miseria y que, postrado en la cama, se enajena como Simon Dedalus en el canto y el alcohol:

Houses of decay, mine, his and all. You told the Conglows gentry you had an uncle a judge and an uncle a general in the army. Come out of them, Stephen. Beauty is not there. Nor in the stagnant bay, of Marsh's library where you read the fading prophecies of Joachim Abbas. For whom? The hundredheaded rabble of the cathedral close. A hater of his kind ran from them in the wood of madness (...) Houyhnhnm, horsenostrilled (U.40).

Para Harry Blamires la frase "Beauty is not there" significa la necesidad de huir del ambiente familiar "junto a los que nunca podrá encontrar lo que Stephen busca (...) él no se siente hijo de su padre" (Blamires 1988: 14). Pero su familia no es el motivo de su desdicha pues ellos también comparten la situación de

privación y de decadencia social, el deseo que origina la carencia, situación que amenaza la estabilidad familiar y la propia dignidad, como apunta Budgen:

Only one of the social ties does he recognise. He will have nothing to do with religion and country, but he accepts the family. His family may call on him for physical help and service if it demands no spiritual servitude (Budgen 1972: 42).

La servidumbre espiritual es la exigida por la Iglesia que, como la Escuela, es una institución social que establece los mecanismos de obediencia al poder pero que abre surcos más profundos en el individuo ya que el deber moral lleva implícito el sentimiento de culpabilidad. Stephen recuerda el choque de su temprana vocación religiosa con su sexualidad, su formación teológica en *Marsh's library*, la librería de la catedral, donde aprendió la interpretación de la historia de Joachim Abbas que la dividía en tres etapas, según la Santísima Trinidad: la del Padre (antes de Cristo), la del hijo (hasta 1260), seguida por la del espíritu. También piensa en Swift ("A hater of his kind") que fue deán de esa misma catedral y que, tal vez por ello, se volvió loco, Stephen imagina la simultánea y cómica representación de todos los gestos litúrgicos que envuelven el acto de la Eucaristía y que, al sonido de la campanilla: "Dringdring!", "Dringadring!" (U.40), se suceden en las iglesias de Dublín.

Todos los sueños del pasado, como su vocación de artista, se han frustrado. En "Proteo", recurren las imágenes de sus pies hundiéndose inseguros en la arena. Pero ese mundo interior ha dejado de ser dramático y autocomplaciente como en "Telémaco". Ahora, ridiculiza su pose y su vanidad juvenil al recordar el exilio en París como misionero cultural: "My latin quarter hat. God, we simply must dress the character. I want puce gloves (...) You were going to do wonders, what? Missionary to Europe after fiery Columbanus" (U.42). Recuerda su encuentro con Kevin Egan, militante exiliado por la causa, que le cuenta su pasado activista: los complots, huidas... pero que, ahora, sólo vive del recuerdo perdiendo el tiempo en los cafés de París y olvidado por todos. Igual que Stephen, no significa nada en su tierra: "In gay Paree he hides, Egan of Paris, unsought by any save by me" (U.43).

Según Bonnie K. Scott, la visión política de Stephen sobre la historia irlandesa es completamente machista, propia del discurso patriarcal irlandés: "His memories in Paris are haunted by a fallen fenian father, Kevin Egan" (Scott 1987: 111). Bonnie Scott ofrece una lectura literal en exceso del texto y no observa la distancia irónica con la que Stephen rememora su pasado, tampoco el sentimiento de compasión hacia Kevin Egan, más allá de militancias políticas. Frank Budgen señala este aspecto:

For himself he sees nothing in Irish Nationalism but an authority to make his art tongue-tied, but he is Irish enough when in Paris to seek out the exiled Fenian, Kevin Egan, forgotten at home mourning his exile in café, restaurant and printing shop (Budgen 1972: 52).

También MacMichael registra la inquietud de Stephen por su tío Richie Goulding y por el expatriado Kevin Egan, rechazado en su país, añorando un hogar que nunca tendrá. En la casa de Goulding no hay nada para comer excepto calmantes para el dolor de espalda (U.39):

Goulding and Stephen's "houses" are for Stephen two more Irish houses "of decay". And yet while his unspoken, unwritten thoughts about both Egan and Goulding are enveloped within this one selfsame meaning (...) His thoughts about Goulding and Egan seek less to appropriate them as objects than to defer to what Stephen knows must remain other in them (MacMichael 1991: 125).

Su vida, como la de Kevin Egan, no es real porque todavía arrastra su pasado. La autocompasión lo empuja hacia la cita, a interpretar un papel que no le pertenece, a verse como Hamlet. El motivo del sombrero y la indumentaria es un gesto más de lo que uno pretende ser: "My latin quarter hat. God, we simply must dress the character" (U.42), frase que un irónico Mulligan dedicaba a Stephen en "Telémaco" (U.17). La página final de "Proteo" nos lo recuerda de nuevo cuando cita la canción de Ophelia en *Hamlet*: "My cockle hat and staff and hismy sandal shoon" (U.50) en la que Ofelia le reprocha a Hamlet su hermetismo envuelto en apariencia: "How should I your true love know... /By his cockle hat and staff, /And his sandal shoon" (véase Johnson 1993: 792).

Ante la poco prometedor perspectiva de la torre: "A shut door of silent tower entombing their blind bodies, the panthersahib and his pointer: Call: no answer" (U.44), decide no volver, resolución que indica una voluntad de salir de una prisión física como metáfora. Stephen no desea hundirse en el abismo personal que significaría el regreso a la torre, a su situación de marginación anterior donde se agudizaban sus fantasmas. En el espacio abierto del mar no necesita de la actitud hostil o de alerta que le marcaba el espacio limitado. Ahora puede sentirse libre con sus pensamientos, observa Frank Budgen:

The character of his thought has changed. He is no longer on the defensive as he was with Mulligan and Haines in the tower, or weary and dispirited as he was in Mr Deasy's school. He is free and alone with vast, bright space around him (Budgen 1972: 48).

Tal vez indique el intento de reconciliarse con su "yo" lo que inevitablemente le haga asumir la realidad del "ahora". Él es todavía producto de su pasado: "My soul walks with me, form of forms. So in the moon's midwatches I pace the path above the rocks, in sable silvered, hearing Elsinore's tempting flood" (U.44). El peligro del abismo, ese terreno inestable entre razón y locura, es la advertencia de Horatio a Hamlet para que deje de seguir al fantasma de su padre*. Hay varias alusiones a este fragmento de *Hamlet* en "Telemaquia". Stephen, como Hamlet, se encuentra paralizado: "If I had land under my feet" (U.45). Mas él no persigue al "fantasma del padre", no se encierra en el soliloquio sino en un diálogo consigo mismo, escrutinio crítico que le permita ir más allá de las fronteras de su subjetividad, que le posibilite proyectarse hacia el mundo exterior. Hans W. Gabler ve en "Proteo" la extensión de las redes de las que Stephen deseaba escapar en *Portrait*: nacionalidad, lenguaje y religión. El esquema de *Portrait* parece controlar la conclusión de "Telemaquia", pero el gesto final de Stephen (*rere regargant*, imitando a Hamlet) sugiere la despedida definitiva:

*What if it temp you toward the flood, my lord/ Or to the dreadful summit of the cliff
That beetles over his base into the sea (...)/ And draw you into madness? Think of it (I.IV).

In 'Proteus', an analogous triad of nets is conceived for Stephen to fly by. These now, are familiar relations (aunt Sara and uncle Richie), religion (the lures of priesthood visualized in the seclusion of Marsh's Library), and exile (Patrice and Kevin Egan imprisoned in their Parisian exile) (Gabler 1990: 227).

Antes de que pueda escribir el texto del mundo, Stephen tiene que aprender a leer ese mismo texto, como dice Schwarz: "Stephen reads the world in terms of his own problems" (Schwarz 1987: 68). Pero el discurso de ese mundo ya ha sido escrito e interpretado por otros, es ahora la realidad de todo lo que no ha tenido representación en ese discurso, lo que ha permanecido en silencio, lo que queda por aprehender:

Unwholesome sandflats waited to suck his treading soles, breathing upward sewage breath. He coasted them, walking warily. A porterbottle stood up, stogged to its waist, in the cakey sand dough. A sentinel: isle of dreadful thirst. Broken hoops on the shore, at the land a maze of dark cunning nets, further away chalkscrawled backdoors and on the higher beach a dryingline with two crucified shirts. Ringsend: wigwams of brown steersmen and master mariners. Human shells (*U.41*).

Hugh Kenner considera este párrafo producto de la metamorfosis que produce su imprecisa visión y de su memoria visual: "What seemed sharp observation of the middle distance –the chalkscrawled backdoors, the maze of nets– was in that case recitation, reminiscence" (Kenner 1987: 152).

Pero el fragmento, aunque fuese fruto de su inestable y cambiante percepción, no se puede englobar dentro de "lo que ya se ha dicho o visto antes" pues es resultado de su propia percepción subjetiva del mundo, como dice Frank Budgen: "there is nothing that is not thought or sensation (...) part of the context of Stephen's mind" (Budgen 1972: 49). En el vertedero del río Liffey también se ubica la historia no contada de Irlanda, apresada al alcohol y a las redes del poder ("A porterbottle... isle of dreadful thirst"), testimonio de lo que el hombre deja en el escenario de la playa ("human shells"), "señales" de Dublín que Stephen intenta "leer".

Hugh Kenner, en cambio, ve en el fragmento el intento de interpretar los signos de la realidad según la óptica del romanticismo de Conrad, como Bloom más

tarde interpretará estos mismos signos según *la Isla del Tesoro*: "Never know what you find. Bottle with a story of a treasure in it thrown from a wreck" (U.363). Son modos de conciencia similares, que intentan cubrir el objeto con el velo del sentimiento romántico: "Stephen lives imprisoned in his own rethoric of pathos" (Kenner 1978: 200). Pero sea o no romántica, la descripción no es una parodia del estilo de Stephen –como sugiere Kenner– la imagen evocada no es mimética en su intención: la Irlanda víctima de la pobreza, del alcohol, de la Iglesia o de la política no es un "tropo" de un lenguaje desgastado, es la historia no contada cuyas huellas marcan el presente.

En el paso de los gitanos observa esa vida que no había contemplado antes: caminan errantes sin lengua ni nacionalidad, adaptándose al flujo y cambio de la marea para orientar sus vidas. Ve en la gitana a toda mujer, a Eva, que también arrastra su carga, pero en silencio, a través de los tiempos hacia el ocaso ("to evening lands"), como Stephen se ve a sí mismo al final del episodio: "to evening lands. Evening will find itself" (U.50). Es el discurso que todavía no ha sido escrito:

Passing now.

A side-eye at my Hamlet hat. If I were suddenly naked here as I sit? I am not. Across the sands of all the world, followed by the sun's flaming sword, to the west, trekking to evening lands. She trudges, schlepps, trains, drags, trascines her load. A tide westering moondrawn, in her wake (U.47).

"I like that crescendo of verbs", comenta Joyce a Frank Budgen tras leerle el fragmento: "the irresistible tug of the tides" (Budgen 1972: 55). Mutación lingüística que reproduce el ritmo de las olas, lenguaje que arrastra a la mujer como una fuerza autónoma y colectiva. Todos los verbos significan "arrastrar" aunque con diferente origen lingüístico (véase Johnson 1993: 790), significado "pródigo" en significantes que engloba a toda mujer en un mismo texto: "drags her load", la mujer arrastra su carga sin ofrecer resistencia, aceptando la mutabilidad de la experiencia, supeditada a la naturaleza.

Para Bonnie Scott, las olas representan el cuerpo de la mujer: "they are also internal, menstrual, periodic, she is flow. She is 'other' to the male". La mujer

representada en muchas formas: "She is the handmaid of the moon", identificándola con la Virgen pero en un lenguaje práctico y étnico para describir su carga y movimientos ("trudges, schlepps"), y en términos cósmicos ("a tide westering... in her wake") escapando del papel estereotípico fomentado por la Iglesia de la mujer como receptáculo, sierva y señora (Scott 1987: 117). En *Génesis*, cuando Adán y Eva fueron expulsados, Dios colocó la espada encendida fuera del Jardín del Edén. McGee dice que "the sun's flaming sword" asegura la obediencia a la ley. Cuando Stephen intenta escribir la ley, surge un lenguaje sin forma ni expresión que desea moldear con la palabra del hombre (McGee 1988: 20): "...mouth to her moomb. Oomb, allwombing tomb... Paper. The bank's notes. Old Deasy's letter. Here" (U.47). En cambio, para Bonnie Scott, el juego con el lenguaje es un modo de escapar de la palabra del mundo, de la ley que decía McGee, pero el lenguaje semiótico de Kristeva es un lenguaje sin representación:

The soft alliterative sounds and repetitive rhythms suggest semiotic pre-speech associated by Kristeva with the mother. He is at first 'unspeached', his noises resembling an interplanetary and primal roar, planets 'gobled' as he was in the womb. It is cosmic imagery that Joyce will repeat in the descriptions of Molly at the end of 'Ithaca' (Scott 1987: 117).

Stephen, paradójicamente, elige la carta de Deasy para apuntar el texto creado pero no es una coincidencia fortuita. La imagen de la matriz, como tumba de la naturaleza en el poema de Stephen, no es resultado de su propia creatividad sino, más bien, la versión de un poema irlandés traducido por Douglas Hyde (véase Gifford 1988: 62). Weldon Thornton también encuentra pasajes similares en Shakespeare y Blake que asocian la tumba con la matriz (véase Thornton 1968: 62). Stephen está mediatizado por ese mismo discurso y, por tanto, no puede alejarse de esa experiencia que es subjetiva, tan subjetiva como la teoría de Berkeley sobre la representación del mundo visible:

Who ever will ever read these written words? Signs on a white field. Somewhere to someone in your flutiest voice. The good bishop of Cloyne took the veil of the temple out of his shovel hat: veil of space with coloured emblems hatched on its field... falls back silently frozen in stereoscope (U.48).

La composición del poema le hace reflexionar sobre la visión material o mental del mundo: equipara su poema a las reflexiones idealistas de Berkeley, Obispo de Cloyne, para quien no sólo los sentidos sino también la realidad tan sólo existe en la mente. Mientras Aristóteles afirmaba la realidad material del mundo exterior, Berkeley lo derivaba todo de su mente. El pasaje es una reflexión sobre los experimentos con la visión de Berkeley y con sus teorías sobre "the veil of the temple", velo que separaba la estancia sagrada del lugar más sagrado (véase *Éxodo* 26: 31-5). El velo como mundo visible, en el que Dios proyecta signos (o ideas) para que sean interpretados (véase Johnson 1993: 791 y Thornton 1968: 63). Stephen al ironizar sobre el velo de Berkeley, ridiculiza su propia escritura y muestra la falacia de una visión subjetiva en exceso en la captación de los "signos" (*U.47*). David Fuller comenta en este sentido: "The language Stephen has to see which affects what he can see, as Stephen recognises when he tries out words from different languages for the same action" (Fuller 1992: 38).

En el discurso patriarcal, significado y realidad no son coincidentes, el significado es extrínseco a la palabra y la palabra limita el significado dentro de lo simbólico (McGee 1988: 21-2). Stephen ve el significado como diferencia e intenta escribirlo con la ayuda de "lo otro", de aquello que está marginado por ese discurso: la mujer y el placer. En este sentido, McGee coincide con Karen Lawrence al observar que la teoría de Stephen sobre la creación intenta apropiarse del papel de la madre, anticipándose a la producción del lenguaje (Lawrence 1990: 249). No es el papel de la madre sino el espacio de "lo otro", la gitana es lo marginado por el discurso:

With woman's steps she followed: the rufian and his strolling mort. Spoils slung at her back. Loose sand and shellgrit crusted her bare feet. About her withdraw face her hair trailed. Behind her lord his helpmate, bing awast, to Romeville (*U.47*).

El fragmento alude al cántico a la mujer del siglo xvii "The Rogue's Delight in Praise of his Strolling Mort" (Thornton 1968: 61). Paradójicamente, el límite de la voluntad de conocer del hombre se vuelve contra sí mismo (como el ritmo de la marea, símbolo de este episodio) pues está en la palabra de la mujer cuyo

discurso tan sólo es visual y por tanto silencioso. Como el silencio de la madre de Stephen en "Telémaco": "Silently in a dream she had come to him after her death" (U.5), y como la vieja lechera: "She bows her old head (...) to the voice that will shrive and oil for her grave all there is of her but her woman's unclean loins" (U.14). Stephen alude a la práctica cristiana de ungir los genitales del hombre, pero no los de la mujer. Como observa Laura Doyle sobre la vieja lechera, la mujer cede a una tradición que desprecia su sexualidad "pero que acepta su leche" (Doyle 1993: 168). Stephen continúa leyendo la semiótica del cuerpo de la mujer en las mujeres que encuentra y busca los silencios y sugerencias de lenguas alternativas (Scott 1987: 113).

Laura Doyle sugiere que Stephen, públicamente, parodia el mito de la transcendencia masculina pero en privado sufre el deseo y amargura hacia la madre que tiene a su cuerpo cautivo:

The charge that he has killed his mother for "ideas" haunts him partly because he has a deep, positive attachment to her body and partly because, if he has killed her body, he also has killed his chances for folding the feminized body into a masculine, transcendent art (Doyle 1993: 166).

Pero no es el deseo, como entiende Doyle, sino "la ley del padre" lo que ha condenado a la mujer al útero y a la muerte. En la evocación del lenguaje de la marea vemos la asociación de la matriz con la muerte, respecto a lo que Frank Budgen añade: "Tides of another blood move in the gipsy woman's veins. A god comes to her in the shape of death" (Budgen 1972: 55). La carne regresa al mar como lugar simbólico de muerte estableciéndose una cadena metonímica: "the sea, death, the mother's womb/ tomb" (Restuccia 1989: 52).

La transformación del perro de los mariscadores es uno de los fragmentos que más atención ha recibido de la crítica por su brillante sintaxis que reproduce, a través del ritmo, el frenético ir y venir del perro. "He is the mummer among beast, the Protean animal", comenta Joyce a Frank Budgen, "There he is, Panther: all animals" (Budgen 1972: 53-4). El fragmento muestra "lo proteico" del lenguaje, su mutabilidad en la que nada es estable, las metáforas sirven

para nombrar o sustituyen a los objetos por proximidad, figuras verbales que cambian la imagen de lo que se nombra, como el perro altera su forma a través de un fabuloso bestiario de símiles:

Suddenly he made off like a bounding hare, ears flung back, chasing the shadow of a lowskimming gull. The man's shrieked whistle struck his limp ears. He turned, bounded back, came nearer, trotted on twinkling shanks. On a field tenney a buck, trippant, proper, unattired...

...Along by the edge of the mole, he lollopped, dawdled, smelt a rock, and from under a cocked hindleg pissed against it. He trotted forward and, lifting his hindleg, pissed quick, short at an unsmelt rock. The simple pleasures of the poor (...). He rooted in the sand, dabbling, delving and stopped to listen to the air, scraped up the sand again with a fury of his claws, soon ceasing, a pard, a panther, got in spousebreach, vulturing the dead (U.46).

La transformación proteica del perro, a los ojos de Stephen, tal vez añade un matiz cómico si es el resultado de un espejismo de su visión –Stephen no lleva las gafas–, pero, más que todo, significa la lucha contra una realidad que se transmuta, en la que no existe correspondencia entre imagen y signo lingüístico, en la que el lenguaje y la percepción de lo real se diluyen bajo la fuerza del cambio. La palabra pantera le recuerda el sueño de Haines, y el suyo: "After he woke me up last night same dream or was it? Wait. Open hallway. Streets of harlots. Remember. Haroun al Raschid. I am almosting it. That man led me, spoke. I was not afraid..." (U.46).

"Almosting!", exclama Frank Budgen inquiriendo a Joyce: "That's all in the Protean character of the thing. Everything changes", responde Joyce, "Parts of speech change, too. Adverb becomes verb" (Budgen 1972: 55). Es la naturaleza transformativa del lenguaje y de la realidad que se abre hacia una promesa cercana, el presagio de lo oriental y lo desconocido: la llegada de Bloom y el movimiento hacia "Penélope", la mujer.

Según Hugh Kenner, Stephen confunde lo que su débil visión discierne con su conocimiento anterior del paisaje (Kenner 1987: 39, 152) y coincide con McGee al identificar el esfuerzo por superar la dificultad de visión con el deseo de superarse a sí mismo (McGee 1988: 134). Hecho que demuestra con lucidez –

y con divertida e irónica sensibilidad– al identificarse con el perro: ambos husmean en su pasado muerto, el perro, en su "indagación" de instinto animal, confirma su mortalidad mientras que Stephen la niega, rebusca en su mente como escape de la realidad del cuerpo y de la muerte:

Their dog ambled about a bank of dwindling sand, trotting, sniffing on all sides. Looking for something lost in a past life (...) The carcass lay on his path. He stopped, sniffed, stalked round it, brother, nosing closer, went round it, sniffing rapidly like a dog all over the dead dog's bedraggled fell. Dogskull, dogsniff, eyes on the ground, moves to one great goal. Ah, poor dogsbody. Here lies poor dogsbody's body.

–Tatters! Out of that, you mongrel (U.46).

La línea descriptiva y grotesca de la escena es cómicamente interrumpida por el vulgar grito al perro. En su intento de captar los "signos" del mundo material, ve que la materia significa mortalidad, el cuerpo que se vuelve "a bag of corpsegas". Prefiere la regeneración que existe en la mente del artista, pero él es Stephen Dogsbody (como le recuerda Mulligan), y su especulación es semejante a la del perro vivo e inevitablemente tiene el mismo fin: "moves to one great goal", variación chistosa de la frase grandilocuente de Deasy en "Nestor" sobre la manifestación de Dios como gran meta de la historia, sólo que ahora invierte la palabra: "God" en "dog". Las digresiones de Stephen proyectan con humor la huida de la realidad de lo corporal, de ese miedo que niega la corporeidad de la muerte, palabra que evita mencionar cuando alude a la frase de Guido Cavalcanti (véase Thornton 1968: 59-60 y Gifford 1988: 60):

But the courtiers who mocked Guido (...) were in their own house. House of... We don't want any of your medieval abstrusities. Would you do what he did...Would you or would you not? The man that was drowned nine days ago off Maiden's rock... The truth, spit it out. I would want to. I would try. I am not a strong swimmer (U.45).

Él no ha sido capaz de salvar a nadie e intenta excusar su cobardía. Mulligan, "the doctor (priest of matter, saviour of the body)", ha rescatado a un hombre. "Not only has Stephen no hope of such an exploit, but from his own spiritual drawing...", dice Hugh Kenner (Kenner 1978: 212). En un diálogo consigo mismo, separando el *logos* más objetivo del "yo", reconoce su fracaso y acepta

que su hundimiento es irremediable. Él tampoco salvó a su madre: "A drowning man. His human eyes scream to me out of horror of his death. I... With him together down... I could not save her. Waters: bitter death: lost" (U.45). "I die with him", palabra que evita pronunciar de nuevo.

No existe redención en el agua como la tuvo Lycidas, ni será rescatado como Alonso en *The Tempest*. Laura Doyle dice a este respecto:

As long as his mother urges this view on Stephen –the body dies for the spirit– he cannot wholly reconnect with his own body, which comes from her body. Stephen's body is pulled in two directions (Doyle 1993: 165).

El hundimiento para Kenner es espiritual por su fracaso religioso: "God becomes man becomes fish becomes barnacle goose becomes featherbed mountain" (U.49) y está asociado con la irremediable disolución del cuerpo en su ciclo vital:

The material cycle, the perpetual transmigration of matter into other and other bodies, parallels here the cultural cycle which obsessed Joyce through Vico, and which Eliot explores in *East Coker*. "God becomes man" –the Incarnation– "becomes fish" –the redeemed Christian, joyous inhabitant of water– "becomes barnacle goose" –the popular name for an exile from the Irish community– "becomes featherbed mountain." The mountain: inert rock: a phallic masculine totem. Featherbed: the feminine bed of lust. Featherbed Mountain it is that dominates Dublin (Kenner 1978: 213).

La redención elige otra forma en el agua, la materia en su constante metamorfosis, la degradación para transformarse en "otra cosa", como dice Fuller: "Proteus means continual birth (...) and continual death" (Fuller 1992: 36). Pero la constatación del ciclo de la materia no implica un fracaso moral, como sugiere Kenner, sino una realidad que culturalmente se evita nombrar, la ausencia de creencias religiosas o metafísicas no lleva, necesariamente, (como insiste Kenner) a una visión mecánica de la vida y a un naufragio espiritual.

Culturalmente también se evita recordar la corporeidad del ser humano en su aspecto más instintivo y primitivo, evocada en la lucha violenta por la supervivencia de sus antepasados: peste, hambruna y matanzas son parte de

esa historia de Dublín, especialmente, en el siglo XIV cuando no se libró de ninguna de ellas. Durante la hambruna, los dublineses devoraron un banco de ballenas que llegó a la bahía:

A school of turlehide whales stranded in hot noon, spouting, hobbling in the shallows. Then from the starving cagework city a hordee of jerkined dwarfs, my people, with flayers' knives, running, scaling, hacking in green blueberry whalemeat. Famine, plague, and slaughters. Their blood is in me, their lusts my waves. I moved among them on the frozen Liffey, that I, a changeling, among the spluttering resin fires. I spoke to no-one: none to me (U.45).

Esa historia es también la suya: "Their blood is in me, their lusts my waves". Aunque su angustia tan sólo es dialéctica pues no ha compartido su sufrimiento ni está condicionado por la necesidad física que apremió a sus antepasados llevándolos a la barbarie. En opinión de Cheng, la playa lo hace consciente de la historia de Irlanda como sucesión de invasiones, una larga historia de resistencia irlandesa al dominio extranjero (Cheng 1995: 161): "When Malachi wore the collar of Gold" (U.45), Malachi fue el rey irlandés que luchó para expulsar a los invasores escandinavos (Lochlanns) en el siglo X y cuyo collar tomó el príncipe noruego como parte del botín (Thornton 1968: 57). La historia de Irlanda tiene como protagonistas la miseria y la usurpación:

Pretenders: live their lives. The Bruce's brother, Thomas Fitzgerald, silken knight, Perkin Warbeck, York's false scion, in breeches of silk of whiterose ivory, wonder of a day (...) All king's sons. Paradise of pretenders then and now" (U.45).

Aunque para Cheng, estos personajes históricos fueron conspiradores pro-irlandeses (véase Cheng 1995: 161), lo que realmente pretendían era tener el poder para desafiar a la monarquía inglesa. La continua historia de invasiones y opresión hicieron a Irlanda presa fácil de la ambición (véase Gifford 1988: 59-60 y Johnson 1993: 789).

Stephen, en "Telémaco", no hablaba con voz propia, su discurso era aprendido, igual que el poema que compone en la playa es un eco de otra réplica de Douglas Hyde. Pero Kenner generaliza la práctica a todo el episodio y afirma

su carácter ilusorio pues no existe la autoría: "lo que pueda decir Stephen ya lo ha dicho otra persona antes" (Kenner 1987: 58). Mantener que el autor es siempre irónico respecto al personaje indica una lectura parcial que no distingue la expresión mimética del lenguaje genuino. No se percibe, en modo alguno, rastro de mimetismo ni de artificio gratuito en este fragmento en el que se conmueve por la historia de su gente: "my people... their blood is in me, their lust my waves". Tampoco existe ironía que desvirtue la intensidad lírica, el equilibrio y la cadencia del fragmento que condensa "la historia" de los dublínenses: el ritmo brusco de la sintaxis –con la concatenación de gerundios inconexos ("running, scaling, hacking")– y la eclosión de consonantes sordas que expresan la violencia de la acción. La imagen de su gente, "a hordee of jerkined dwarfs, my people", contrasta con la descripción anterior de los pretendientes al trono "silken knight", "wonder of a day": la miseria y la hambruna son crueles en exceso y, por tanto, chocan con las buenas apariencias; así, el hombre cambia su condición, se transforma en "salvaje" o "cortesano", según decida la suerte de su cuna.

Esta alusión histórica es, para Kenner, otra manifestación de la versatilidad del lenguaje que muta como Proteo y actúa impredeciblemente: "todo se transmuta y cambia su papel, los hombres vuelven a reinterpretar lo que han sido sus antepasados. Las palabras de ahora se unen a las del pasado" (Kenner 1987: 39). Lectura que se ciñe al giro introspectivo del lenguaje sin atender al relato humano, a la suerte de aquellos arrastrados por el flujo de "esa historia"; también, el lenguaje como pasado que la marea devuelve a Sandymount:

A bloated carcasse of a dog lay lolled on bladderwrack. Before him the gunwhale of a boat, sunk in sand. *Un coche ensamblé*, Louis Veuillot called Gautier's prose*. These heavy sands and language tide and wind have silted here. And there, the stoneheaps of dead builders, a warren of weasel rats. Hide gold there. Try it. You have some. Sands and stones. Heavy of the past. Sir Lout's toys (U.44).

*Louis Veuillot, periodista francés rival de Leo Taxil y ardiente defensor de la Iglesia. Gautier era un escritor romántico, abiertamente hedonista y anti-clerical (véase Gifford 1988: 58 y Thornton 1968: 53).

La regala de un bote y el cadáver del perro orientan su divagación hacia los signos externos: la huella humana en el tiempo y en el lenguaje. "These heavy sands and language tide and wind have silted here", imagen que evoca los depósitos del pasado, la acumulación de significados en los estratos de las palabras; y que Sherry, erróneamente, interpreta como el tesoro acumulado de la tradición literaria:

A telling shift has occurred in Stephen's attitude: the natural state of the language is now historical. Over time words alter their meanings, and if such changes defy the stop-time claims of an original Edenic word, they also constitute a vertical richness, a heaped and buried treasure of multiple significance. Stephen now seeks to lay hand on this hoard but only, it is crucial to note, by contributing to it: "Hide gold there. Try it. You have some. Sands and stones. Heavy of the past" (...) The individual who was formerly a source and governor of verbal meaning is now but a catalyst in a process whose energies use him (Sherry 1994: 90).

El virtuosismo estilístico de Stephen –que pretendía fluir de una creatividad personal–, ahora, se escucha como un eco de formas anteriores en la historia de la literatura, añade Sherry, y su papel no es de "creador" sino instrumento de la tradición a la que retorna para contribuir a su riqueza. Pero el fragmento evoca, más bien, el depósito retórico acumulado del lenguaje: "heavy sands", "the stoneheaps of dead builders, a warren of weasel rats", metáforas que, contrariamente, no sugieren ningún "tesoro escondido" sino un vertedero, juguetes de sir Lout, hipótesis que confirma Budgen en su conversación con Joyce:

"Who are Sir Lout and his family?" I said. "The people who did the rough work at the beginning?"

"Yes", said Joyce. "They were giants well enough, but weak reproductively (...) My Sir Lout has rocks in his mouth instead of teeth. He articulates badly" (Budgen 1972: 53).

La estratificación retórica de la convención es un producto agigantado como sir Lout, un monumental "residuo" estéril que descubre las ilusiones de originalidad.

El fluir del monólogo interior ha llevado a la interpretación del rechazo de lo público en favor de lo privado, argumenta Hugh Kenner: "Stephen by the end of "Proteus" has become virtually all inside, the great bright world subsumed into his phrase making" (Kenner 1987: 45); o como apunta Karen Lawrence: "It is the drama of a character's mind, rather than the drama of novel writing, that is still paramount" (Lawrence 1981: 48). Opinión que, en un estudio posterior, modificará: "'Proteus' monologue is not as introverted as it might seem" (Lawrence 1990: 186).

Para Stephen, en "Telémaco", el mundo era la proyección de su visión personal, pero no en "Proteo" donde expone la necesidad de reconciliar la realidad del mundo físico con su mente. David Fuller observa la técnica narrativa que refleja esta disyuntiva:

"Telemachus" and "Nestor" use interior monologue sparingly and with clear points of transition. "Proteus" is more radically experimental in the way it renders consciousness. Here Joyce moves frequently back and forth between objective narration and a much more varied interior monologue, with the two simply juxtaposed. The reader thus see both sides of Stephen's problem –the world he is walking through and its impact on his mind– and sometimes shares Stephen's doubt about which is which when no point of view is clearly signalled (Fuller 1992: 37-8).

Es, en realidad, esa misma especulación en su drama personal lo que le lleva a discernir la esterilidad de su introspección. Pero es también la voluntad de conocer el mundo lo que dinamiza esa fuerza interior que surge de la esfera privada y que emerge para llegar a captar la realidad más allá del "yo". La historia muestra un movimiento hacia fuera, no hacia el mundo visible en el sentido de la filosofía "mental" de Berkeley o visionario de Blake, sino hacia lo visible de una realidad concreta, la de su comunidad. Edna Duffy observa sobre esta cuestión: "Stephen's soliloquy encapsulates a multitude of spectacles of others around himself" (Duffy 1994: 62). Stephen piensa en la decadencia familiar y en la penuria general, en los gitanos que, libremente, se mueven por la playa y el lenguaje nuevo y creativo de su jerga, como dice Budgen, con palabras no menos preciosas que las de Aquino (Budgen 1972: 55). Stephen también relaja su control sobre el lenguaje para dejarlo fluir libremente en su

propia corriente: "Pan's, hour, the faunal noon. Among gumheavy serpent plants, milkoozing fruits, where on the tawny waters leaves lie wide. Pain is far" (U.48).

Es la hora de Pan, cuando el dios griego de la naturaleza está más activo, y el momento en que Proteo se relaja y puede ser atrapado (Thornton 63-4). El lenguaje se libera como se libera su cuerpo. Es el intento de recuperar todo el horizonte de un discurso alternativo:

Stephen has suffered a sea change. There is nothing in him sullen, bitter, resigned, weary. With no half hostile friends to force him into a defensive watchfulness, no longer performing wearily an uncongenial task, he is free, alone, essentially himself. He is a magician apprentice experimenting with new magic (Budgen 1972: 50).

La realidad que capta la conciencia de Stephen se hace más compleja y más presente, como muestra la energía con la que observa la vida que le rodea. Así, Goldberg comenta: "'Proteo' es un escrutinio irónico y crítico de sí mismo. La escritura se vuelve más sutil y flexible y la realidad que capta su conciencia más compleja y vital" (Goldberg 1962: 76).

"Toothless Kinch, the superman" (U.50), dice Stephen al final de "Proteo". Si él es el que pronuncia el discurso del poder, en su deseo de dominar las apariencias de lo visible, también parodia ese discurso y subvierte la voluntad del poder al que sirve. Dentro de la negación, a través de la parodia de sí mismo, Stephen elige vivir. Como observa Parrinder, Stephen, que parece exhibir una inclinación romántica hacia lo clásico, al final del episodio, siente las cavidades de su boca y se hurga la nariz, el primer héroe de la ficción que lo hace (Parrinder 1984: 9). Stephen desdramatiza su indagación filosófica al no dudar en yuxtaponer sus problemas dentales con la alusión al *Urbemensch* aceptando su fracaso.

Las percepciones de Stephen reflejan la tendencia de su imaginación a ver las cosas en términos simbólicos –reliquia de su educación católica–, junto con su identificación, como artista, con Cristo crucificado al final de "Proteo": "Come, I

thirst. Clouding over. No black clouds anywhere, are there?" (U.50). "Stephen knows that water represents the rebirth that he requires (...) the beginning of a new cycle", dice Schwarz (Schwarz 1987: 91) pero, sin metáforas, David Fuller concluye que las palabras "Come, I thirst" le recuerdan su cita con Mulligan en el pub: "Stephen's mind constantly moves to a humorous and irreverent view of whatever floats into it" (Fuller 1992: 37).

Joyce está atrapado en la tipología bíblica, según Restuccia, la cual nos ofrece un esquema abstracto coherente pero basado en materiales superficiales totalmente incoherentes. La coherencia divina depende de vacíos, interrupciones narrativas, inconsecuencias mundanas (Restuccia 1989: 29). *Ulises* forma parte de un gran diseño que actúa por control de Dios, dice Restuccia, como el sueño sensual de Stephen prefigura y se completa en "Circe" (U.531):

Streets of harlots. Remember... That man led me, spoke. I was not afraid. The melon he had he held against my face. Smiled: creamfruit smell. That was the rule, said. In. Come. Red carpet spread. You will see who (U.46).

Sueño que vuelve a recurrir tras el paso de Bloom, en "Escila y Caribdis", cuando Mulligan advierte a Stephen del peligro del "judío errante" (U.209). Pero no se completa en "Circe", como dice Restuccia, sino en "Eumeo": "You will see who" es la frase enigmática que nos lleva a Molly que exhibirá su voluptuoso pecho, "la jugosa sandía", símbolo de placer sensual y fruto soñado por el pueblo de Israel, errante y sediento por el desierto (Gifford 1988: 61).

Bloom comparte un sueño similar en "Nausicaa" (U.364). Para Schwarz, Molly es identificada por Bloom con el sueño sionista del regreso a la tierra prometida, tradición que concebía a Israel como una mujer, en este sentido y, según un pasaje de la *Revelación*, Schwarz sugiere que la supuesta reconciliación entre Bloom y Molly representa el potencial de restauración de Irlanda:

Given the novel's focus on the equation of Israel and Ireland, we realize that the putative reunion of Molly and Bloom within the novel represents the potential restoration of Ireland... Bloom is part of the tradition which sees the goal of the quest as the New Jerusalem, conceived in terms –as

in the famous passage from *Revelation* 22: 17– of a woman inviting the wonderer to an eternal wedding: "And the Spirit and the bride say, Come. And let him that heareth say, Come. And let him that is athirst come" (Schwarz 1987: 265).

Pero Schwarz no incluye a Stephen en su conclusión, el autor en potencia que escribirá *Ulises* y que forma parte del Misterio de la Trinidad, del triangulo al que, cómicamente, se alude en "Scila y Caribdis".

Como señala Restuccia, el propósito de ensamblar todas las referencias del texto es una tarea compleja cuando los elementos necesarios para la comprensión se hallan diseminados en capítulos posteriores. Para Restuccia, lo que acontece en la primera parte de *Ulises*, prefigura lo que acontece en la segunda, igual que los personajes y acontecimientos del *Viejo Testamento* prefiguran los del *Nuevo*. Como Moisés que, al escribir la ley, prefiguró a Cristo (Restuccia 1989: 49).

Pero más que la intención de Joyce de aplicar a la obra, la "incoherencia" textual de la "coherencia" divina de la que habla Restuccia, está el propósito de anular la ilusión de estabilidad y conclusión que anunciaba el final divino de la historia de Deasy. Las nubes en "Proteo" son, para Fritz Senn, imagen de esta inestabilidad:

Clouds are something that can never be fixed with accuracy, they change both shape and their position, are one of nature's least, so they have become proverbial notations for dreamy lack of determination (...) They fit "Proteus" chapter because of their mutability (...) shows *Ulysses* counteracting itself, scientific procedure and imaginative flexibility holding each other in check (Senn 1982: 15).

La ambigüedad que genera "Proteo", con la profusión de referencias bíblicas y teológicas, históricas y personales junto con la relajación del lenguaje, divide los caminos de la interpretación. De ahí las sendas divergentes que ha tomado la crítica en el estudio del episodio. Schwarz lo orienta hacia lo teológico, en cambio McGee ve una búsqueda de un discurso alternativo a "la ley patriarcal" que englobe el lenguaje de lo "no representado" y, como Restuccia, afirma el movimiento hacia la auto-referencialidad del lenguaje. Ambos estudios

desplazan la dimensión histórico-política y las referencias a la realidad de Dublín –de la que habla Vincent Cheng que, por otra parte, no incide en el lenguaje y el estilo como elementos de significación–; aspectos que, en el estudio de Edna Duffy, son la manifestación de la ideología:

In "Proteus", Joyce turns the stream of consciousness, which might seem a perfect vehicle for expressing the last gasps of a shaky western bourgeois identity, into a form useful for observing a whole cast of characters at once, through the eyes of one of themselves. As Stephen notices the two women and the cocklepickers, and as he thinks of his relatives, the novel launches a sophisticated version of the strategy that made many nineteenth-century novels effective national fictions: the ability to show many members of a diverse community simultaneously going about their business, unaware of each other, in a single place (Duffy 1994: 52).

Aun así, sigue siendo el lenguaje, como dice David Fuller, lo que más ha acaparado la atención de los estudios críticos:

The most striking experiments of this chapter are with language itself (...) experiments with protean transformations of language, by using foreign languages and special varieties of English, by special arrangements (...) by colourful invented compounds, and by invented language given to the sea (...) It is a technical tour de force of narrative method and linguistic invention that prepares in brief for many of the later more extended experiments (Fuller 1992: 38).

Entre la crítica más influyente, Hugh Kenner comenta que es el lenguaje, y no el personaje, el actor principal de este episodio en el que el acontecer se vuelve palabra y sustituye a los actos visibles. No sabemos qué contiene ese mundo que Stephen observa, comenta Kenner, más bien parece que es su mundo interior el que coloca sus visiones. La subjetividad de Stephen se apodera de la narrativa de tal modo que apenas ocurre nada, excepto algunos acontecimientos internos, alteraciones de cadencia e imágenes, gestos de un ego móvil:

He is difficult to speak of because he seems so delicately individuated by style that we, not the author, must impose the categories with which discussion proceeds.

The dazzling Proteus, with its crystalline inventions (...) hardly a sentence resembling anything English has known before, a lucid, edged, energized

particularity (...) fiction as we have known it is obsolescent, that new domains of sensibility, not character, lie open... (Kenner 1987: 41-6).

El carácter tan poco común del lenguaje, como dice Kenner, tal vez ha sido el motivo que ha llevado a Stuart Gilbert a afirmar que "'Proteo' es el episodio más importante para comprender el lado esotérico de *Ulises*" (Gilbert 1971: 79). El estudio inicial de Karen Lawrence también se orienta, exclusivamente, en el lenguaje, aunque más tarde se centrará en el enfoque psicoanalítico y de género. En *The Odyssey of Style* confirma el cambio estilístico que se cumple en "Telemaquia", la naturaleza imitativa y tópica del lenguaje de "Telémaco" que luego desaparece en "Nestor" y "Proteo":

The presence of the naïve literary style suggests that the text as well as the character is trying on a costume. In Chapter One, we get a brief glimpse of the kind of narrative mimicry that dominates the later chapters of the book –the mimicry of a type of text rather than a particular character...

And yet, this one narrative strand found in the first chapter of the novel is quickly overshadowed by the narrative norm and the stream-of-consciousness technique in the rest of the "Telemachiad" (...) after Chapter One, this naïve parodic style vanishes (Lawrence 1981: 47- 48).

Tanto Karen Lawrence, en *The Odyssey of Style in Ulysses*, como Hugh Kenner y Frank Budgen, conceden prioridad al estilo narrativo por encima del personaje en "Telemaquia". Que la caracterización del personaje no le aporte centralidad dramática por su tímida intervención o por el mimetismo de su discurso significa descartar la función de la estrategia narrativa como fuente de significación: el discurso de Stephen permanece supeditado en "Telémaco" y al inicio de "Nestor" porque está limitado dentro del espacio de la Torre y la Escuela, instituciones que representan la ideología del poder. En el espacio abierto de "Proteo", su discurso fluirá con libertad, como dice Jennifer Levine: "Stephen is silent for almost fifty lines until he finally 'says', ...like Hamlet he will soon gather all eyes and ears to himself, at least till Bloom's entry in 'Calipso'" (Levine 1990: 135).

En conclusión, aparte de los enfoques críticos que limitan la exégesis al aspecto estilístico, la orientación de los demás enfoques sitúa a "Proteo" como

texto que subvierte la ideología mediante la descontextualización de los discursos que cuestiona –al situarlos dentro de "lo censurable", del discurso que es marginado por la convención y excluido de la literatura–; estrategia textual que consiste en distanciar el texto del contexto original, en reubicarlo en un contexto ajeno y tabú que anula su significado potencial. También es subversivo por las referencias históricas y culturales concretas que, aun siendo anecdóticas para un sector de la crítica, aluden de modo explícito a una realidad histórica y social. "Proteo" cuestiona el legado de la tradición, la ilusión del mundo como realidad estable y la idea del hombre como "individualidad" capaz de dilucidar el significado global de esa experiencia. "Proteo" resiste la interpretación por la ambigüedad que genera el texto, el estilo que se transforma como "Proteo" pero la "pluralidad semántica" –que señala la crítica– también ha servido de justificación cuando no se hallan otros propósitos exegeticos, como en el caso de Hans W. Gabler:

To make readable the wholeness of things means to unlock them in a kind of deconstruction. Such unlocking turns into a morphologizing or shaping act. The act and process of transubstantiation... the alternating pulse and impulse of deconstructive unlocking and constructive shaping as reading and writing is fundamental to Joyce's craft and art (Gabler 1990: 214).

EPÍLOGO

"Telemaquia" presenta la sucesión de narrativas culturales dentro del espacio de la Torre y la Escuela, corrientes ideológicas que controlan nociones de subjetividad. Stephen, el artista burgués, reproduce los hábitos de obediencia y sentimientos de inferioridad que, necesariamente, provocan las situaciones de dominio político y cultural. Los ecos literarios y cadencias estilísticas pretenden captar nuestra atención y confirman las expectativas del público lector pero son, como concluye Edna Duffy, resonancia de ideas familiares recibidas, estrategia característica de la comunicación subliminal propia de los regímenes coloniales (Duffy 1994: 25-6, 38). La proyección romántica del nacionalismo – como síntoma de la opresión colonial– es un discurso prestado que corre paralelo al tema del artista incomprendido en busca de la proyección de su individualidad. A Stephen le preocupa su papel en el mundo, quién leerá y

valorará su obra, al contrario que Bloom que siempre piensa en el bien de la comunidad.

"Nestor" y "Proteo" presentan las versiones oficiales de la historia como designio divino; episodios que marcan el cambio de una actitud de subyugada hostilidad a una posición de rebeldía. Stephen, gradualmente, se aleja de su compulsión de imitar otros discursos para iniciar, en "Proteo", la búsqueda de formas alternativas que deslegitimen el lenguaje patriarcal. Como dice Bonnie Scott, "Telemaquia" muestra la reacción de Stephen al *logos*, la palabra falocéntrica en la escolástica, en las formas académicas, religiosas, y en los discursos de la historia de Dublín:

Acquisition and imitation were accompanied by alienation, and a search for alternatives –some of them suggested by women. The Stephen who appears in *Ulysses* is prepared to mock his former writing, including a set of books titled with alphabet letters (Scott 1987: 110).

La estrategia de imaginar no la visión privilegiada de una mente singular sino la del personaje común dentro de una comunidad de diferentes individuos es la clave que nos introducirá en el territorio de los Bloom en "Calipso" y que marca el inicio de la *Odisea*, como Joyce declara a Frank Budgen: "You understand that this is the opening of the book? My Ulysses appears in the next episode" (Budgen 1972: 48). Es la nueva perspectiva que se libera del culto a la personalidad del héroe para dar paso a una narrativa de inclusión de una comunidad potencial.

II. LAS ESTRATEGIAS DEL PODER COLONIAL

Edna Duffy no se excede al observar que *Ulises* se inicia con un curso intensivo sobre el nacionalismo en la vida social, cultural y política de Irlanda (Duffy 1994: 26). "Telémaco" y "Escila y Caribdis", en concreto, exponen los modos en que el discurso nacionalista irlandés reproduce los estereotipos racistas de la ideología imperialista con la colaboración de la *intelligentsia* anglo-irlandesa que, en el renacer cultural del celtismo y de la lengua gaélica, pretende forjar la identidad nacional que lleve a la autodeterminación. La mitología de héroes nacionales y de la antigua cultura celta es un discurso fomentado por la cultura dominante y, como tal, mimetiza sus modos de representación, obviando la verdadera cuestión política y la diferencia social. Como argumenta L. P. Curtis: "...the figure of the lost origin, the 'other' that the colonizer has repressed, has itself been constructed in terms of the colonizer's own self-image". El discurso nacionalista irlandés reproduce las fantasías jerárquicas de la cultura del colonizador, ahora proyectadas en la cultura originaria del "Otro" (L. P. Curtis, en Cheng 1995: 54). De igual modo, la literatura cuando sirve a los fines de una elite cultural se convierte en credo ideológico, en institución que sistemáticamente excluye lo diferente y relega la literatura a mero objeto estético, a valor de cambio.

La exaltación de un pasado tribal y mítico fue el objetivo estético de la producción del Renacimiento Literario. La afirmación de la identidad nacional, forjada bajo la fantasía de un pasado mitológico, es un argumento etnocéntrico y folklórico que, en el regreso romántico a un pasado jerarquizado, desvía la verdadera necesidad del progreso social.

II.1. EL IMPERIALISMO Y EL DISCURSO DE LO "DIFERENTE"

La eclosión del nacionalismo en el siglo XIX era un fenómeno que estaba intrincadamente unido al sentimiento de expresión del pueblo o, como prefieren algunos autores, "expresión de la raza". Edna Duffy y Vincent Cheng, en concreto, utilizan el concepto de raza, aunque las nociones de "raza", "pueblo" o "nación", se empleaban en el siglo XIX y parte del XX con diferentes matices según la pertenencia, de quien lo utilizara, a un grupo étnico, social o político. Como respuesta al imperialismo, el movimiento nacionalista irlandés fundamentaba la noción de carácter nacional en una distinción binaria de raza: lo celta frente a lo anglosajón. La invocación a un "pasado tribal", como elemento de afirmación nacional frente al colonialismo, es un discurso manipulado que funciona para mantener la jerarquía de la cultura dominante. Muchos de los argumentos esgrimidos por la propaganda nacionalista reproducían los esquemas imperialistas de raza y sentido nacional, lo cual supone una extensión del colonialismo más que el pretendido rechazo (véase L. Gibbons, en Cheng 1995: 49). El invocar la pureza y superioridad racial como argumentos contra el colonialismo significa caer en la misma lógica binaria y estática de diferenciación aunque, desafortunadamente, esta visión polarizada ya tenía amplia difusión y formaba parte de la creencia general. Como dice Edna Duffy: "The issue of race reached a crescendo in both high and popular discourses... underpinned by Darwin's theory of evolution, strongly supported by the influential eugenics movement" (Duffy 1994: 42). Pero la idea de la raza era un sentimiento mediatizado, una construcción cultural difundida, para encauzar la posible reacción popular frente a los nuevos estados imperiales.

La filosofía científica sobre las diferencias raciales dio la razón de ser al tema de la superioridad racial británica frente a otras razas. La creación de institutos específicos para el estudio antropológico y etnográfico de las razas obedecía a una estrategia ideológica para justificar las políticas imperialistas en Europa. Las conclusiones de dichos estudios comparativos confirmaban la superioridad de la raza blanca frente a otras culturas indígenas o primitivas incapaces de organizarse y decidir su futuro político, lo cual dio razón de ser y fomentó la

creencia en la superioridad racial británica. En *The Races of men*, Robert Knox intentaba aportar una base científica a esta creencia. Sus teorías sobre el tamaño del cráneo demostraban la superioridad de la raza blanca frente a la negra, la judía y la irlandesa. La raza celta era por naturaleza bélica, fanática, anárquica y traicionera, e Irlanda era el ejemplo concreto. Las teorías de Knox fueron las más influyentes del siglo, incluso entre la clase culta y de ideas más liberales.

El discurso polarizado invadió el campo de la filosofía y de los estudios teóricos: Hume argumentaba sobre la imposibilidad de civilizar una raza tan brutal como la celta. También la literatura, desde Ruskin a Kipling, pasando por Carlyle y Tennyson, se hizo eco de este mito –para D. H. Lawrence, el irlandés y el negro eran, literaria y biológicamente, esencias de un primitivismo universal–. Edward Said comenta con ironía:

...alguien tan humano como el caballero y poeta Edmund Spenser, en su *View of the Present State of Ireland* (1596) llegó a proponer claramente que puesto que los irlandeses eran escitas, bárbaros, la mayoría debería ser exterminada (Said 1996: 345).

Historiadores y escritores, como J. A. Froude y Charles Kingsley, no dudaron en establecer analogías gráficas entre la raza irlandesa y el chimpancé. Caricaturas peyorativas, que, como señala Edna Duffy, tuvieron más difusión en los periodos de mayor agitación social en Irlanda: "The most infamous results were the simianized features given to Irish characters in *Punch* cartoons of the Parnell years, during the Irish land agitation" (Duffy 1994:42).

La definición de lo subalterno como esencia primitiva significa privar al grupo de la posibilidad de progreso y justifica, en último término, el derecho de dominio de las naciones-estado "civilizadas" sobre aquellos estados considerados por naturaleza "incivilizados" y "retrasados". Cheng observa:

These racial stereotypes create comfortably, securely, clearly defined boundaries between the Self and the Other, within the dynamics of what Derrida has taught us to recognize as Western logocentrism. This construction of a universal primitivism creates a clearly demarcated Us/

Them binarity and difference which functions to reify the dominant Western culture's sense of itself as civilized and rational by contrast... in this way, Anglo-saxonist could proclaim with Chamberlain... that the British race is the greatest governing race the world has ever seen (Cheng 1995: 22-3).

El sentido de "raza", en la cultura popular, alcanzó su apoteosis en la beligerancia fomentada por la prensa amarilla y en las baladas populares que se generaron durante la Guerra Bóer (véase Duffy 1994: 43). La prensa difundía los estereotipos de "lo bárbaro" frente a "lo civilizado", y el irlandés era el primer término de la oposición, un "Caliban" insurrecto, bestia brutal y anárquica; imagen frecuente (véase U.6 y I.2. EI DOMINIO CULTURAL) que todavía persiste en el presente* como tópic de la inferioridad racial.

*En la célebre película de Alan Parker *The Commitments* son frecuentes las alusiones al discurso racista fomentado por Inglaterra que retrata a los irlandeses como gorilas o como los "negros blancos".

II.2. EL NACIONALISMO IRLANDÉS: EL DISCURSO DEL "COLONIZADO"

El proceso de reafirmación política y cultural de la identidad irlandesa se fundamentó en esta dinámica de diferenciación étnica. Los estamentos culturales contribuyeron a la creación de dichos estereotipos raciales que fundamentaron el discurso nacionalista. Duffy subraya respecto a este punto:

It was against this kind of stereotyping that a counter discourse celebrating "the Irish race" was developed, in the form of an often Irish middle-class intellectualism that promoted Irish culture as evidence of a rich "racial" heritage (Duffy 1994:42).

Irónicamente, los irlandeses fabricaron su propia mitología de superioridad racial y cultural guiados por las pautas de la ideología dominante. El papel de los medios de comunicación en la transmisión ideológica muestra que la realidad colonial no fue tan sólo un drama de explotación y represión de la población nativa, también fue la victoria de una política de persuasión. *Ulises* revela el poder de las baladas populares y de la publicidad emergente en la propagación de estos mitos, como arte de convicción, incluso más persistente en la conciencia nacional que la prensa o los discursos de los oradores políticos. Estas baladas patrióticas, dice Duffy, como el discurso anti-británico general nacionalista, eran una réplica de la cultura popular inglesa: "These protestations of hate are the counterpart, in Irish upper-middle class rhetoric, of the jingoist music-hall songs sung by the masses in London or Manchester". Manifestaciones que se fundamentan en el desprecio por todo lo foráneo y en la glorificación de lo propio (Duffy 1994: 46).

La esencia irlandesa, definida según los términos del colonizador, asume las mismas nociones jerárquicas y neutraliza la posibilidad de un discurso anti-colonial. Como observa Bhabha, el discurso colonial sirve de engranaje de la diferencia y de la discriminación, prácticas políticas de reafirmación de la jerarquía cultural y racial (Bhabha 1994: 67). La creación de dichos estereotipos obvia cualquier análisis de las condiciones reales de Irlanda: la situación de penuria y miseria económica de la población. Joyce, en sus

artículos "Ireland, Island of Saints and Sages", atribuye el origen de dichos estereotipos a las condiciones represivas a la que se vio sometida la población en el transcurso de la historia; al condicionamiento psicológico y económico de duras leyes penales que privaban a los irlandeses del derecho al voto o de la propiedad de, ni tan solo, un caballo (C.W.168-171). Como dice Gayatri Spivak, a lo subalterno no se le concede voz y, por tanto, no tiene representación, a no ser que utilice el sistema cultural y la lengua del opresor. El ser representado e "interpretado" lleva a estereotipos negativos y a la denigración del Otro, que tienen como fin el glorificar la propia cultura (G. Spivak, en Cheng 1995: 43). Franz Fanon lo resume brevemente: "lo que no existe no puede actuar sobre la realidad" (Fanon 1965: 224).

LA GÉNESIS DEL RENACER LITERARIO

El movimiento literario irlandés promovido por Yeats, Douglas Hyde, lady Gregory, George Moore, George W. Russell y Olivier St. Gogarty (modelo de Buck Mulligan), entre otros, pretendía canalizar las aspiraciones nacionalistas y las esperanzas de autodeterminación a través del Renacimiento cultural de la lengua y el folklore legendario. Vincent Sherry comenta en este sentido:

They premised their efforts on the belief that political consequences would flow from cultural activity: Gaelic antiquity would provide the material source of ethnic identity, the stuff of national self-consciousness (Sherry 1994: 7).

La visión idealizada de Yeats, de una Irlanda rural de aristócratas y campesinos, de mitos heroicos y leyenda, formaba parte del discurso global del nacionalismo político en su búsqueda de la identidad nacional. "La imaginería nacionalista de identidad", impulsada por Yeats, significa, para Edward Said, una práctica reaccionaria, un retorno a una mística que refuerza la actitud colonialista británica (Said 1996: 352-3).

En *Ulises* son múltiples las referencias a este discurso. En "Escila y Caribdis", se menciona, entre otras, la obra de Yeats *The Wanderings of Oisín* (1889), basada en la leyenda del héroe-poeta Oisín, hijo del legendario personaje Finn

Mac Cool: "Oisín* with Patrick" (U.192), indicando el encuentro de Oisín con San Patricio que lo convierte al catolicismo y le transmite las sagas heroicas de *Fianna* (Gifford 1988: 227).

Es, precisamente, este episodio el que concede mayor atención al renacer literario. La caída y muerte de Parnell, el gran líder y estratega político, había frustrado el sueño de la independencia. El movimiento literario, bajo los auspicios del grupo de Yeats, pretendía llenar el vacío político que había significado la muerte de Parnell: "It is to the artists of the Celtic Revival that Yeats consigns the imaginative nurturing of Irish independence", dice Sherry. Resulta difícil creer que la recuperación del folklore y del gaélico tuviese las repercusiones políticas deseadas, pero el sentimiento de identidad nacional se gestó dentro de este discurso etnocéntrico.

La obra de los escritores irlandeses más importantes del periodo comprendido entre 1880 y 1940 se forjó con el compromiso de indagar los discursos que tuvieran una relación específica con el movimiento nacionalista irlandés. Las leyendas de la antigüedad y las baladas populares fueron la fuente de inspiración literaria; y el *Abbey Theatre*, emblema de este despertar cultural, fue inaugurado con obras estrictamente irlandesas.

En 1893, Michael Cusack y Douglas Hyde, liderando este movimiento anti-británico, fundaron la Liga Gaélica para la recuperación de la lengua y la cultura celta con la supresión parcial o total del inglés. La conferencia que Douglas Hyde pronunció en 1892 ante la Sociedad Literaria Irlandesa "The Necessity for De-anglicising Ireland" abogaba por la total recuperación del gaélico con el fin de eliminar la cultura brutal del invasor (Gifford 1988: 338). Discurso xenófobo que, inevitablemente, desvió las aspiraciones culturales a fines políticos y propagandísticos.

*Oisín: fauno en gaélico. Al parecer, Synge, en su encuentro con Joyce en París, le dijo que había visto un fauno en los bosques (Johnson 1993: 846).

Yeats atacó el cariz sensacionalista que estaba tomando la Liga Gaélica y el movimiento, por la influencia del estilo periodístico de Pearse* y su grupo (véase Deane 1982: 171). Yeats and Synge buscaban una literatura en inglés que absorbiera la energía de la civilización celta pero que no estuviera cegada por los banales discursos parlamentarios o por la prensa amarilla. Como comenta Katie Wales: "The quality of Irish writing often produced was not high (there was no recognized Gaelic standard for writing by this period in any case) and much of the literature close to political propaganda" (Wales 1992: 27).

El patriotismo de Pearse implicaba los términos rechazados por Stephen en su *non serviam*. La servidumbre y la fe ciega en la patria eran de la misma naturaleza que la fe religiosa. Así lo proclama Pearse en un discurso en Nueva York: "So that patriotism needs service as the condition of its authenticity, and it is not sufficient to say 'I believe' unless one can also say 'I serve'" (P. H. Pearse, en Deane 1982: 170). Servidumbre que negaba la libertad intelectual exigiendo un espíritu de solidaridad y servicio que tenía más en común con la propaganda de los discursos nacionalistas que con el arte. La energía política de los escritores del Renacimiento irónicamente se desviaba del fin que supuestamente buscaban: el de servir a la sociedad.

Según Edna Duffy, la exhortación de la raza en el discurso literario, como la invocación romántica de héroes muertos por la causa, es un compromiso político aparente que inhibe de la verdadera acción política:

...invocations of the "race" by the Irish themselves in the new century tended to be either aggressive and uncompromising calls for rebellion, as in the writings of Patrick Pearse, who was to lead the Easter rebellion of 1916, or tokens of an extremely generalized national feeling, with archaic overtones (Duffy 1994: 43).

*Yeats, más tarde, atacaría el fanatismo de Patrick Pearse en su poema "The Statues" (1938) (Deane 82: 124).

En *Ulises*, "Cíclopes" sintetiza el discurso de la xenofobia con el personaje del *citizien*, caricatura del nacionalista irlandés: el cíclope de un ojo, de una sola visión. Etnocentrismo que crea lo que J. A. Hobson denomina "inverted patriotism": el amor por la propia patria se transforma en odio hacia la del "otro" (J. A. Hobson, en Duffy 1994: 44). Dicho etnocentrismo se convirtió en credo de los fenianos y sirvió de acicate por parte del ala extremista de la violencia. Era el mismo nacionalismo radical que invadió a Europa en los años que precedieron al estallido de la Primera Guerra Mundial.

El mito de la pura raza celta complació tanto a nacionalistas como a imperialistas. La búsqueda de la identidad nacional basada en un discurso polarizado, que necesita rechazar "lo diferente" para afirmar su propia identidad, arrastra a la cultura al mismo terreno de juego neutralizando la posibilidad de un discurso alternativo. En *Ulises*, son constantes las alusiones a oradores políticos que proyectaron este discurso binario y sentimental: en "Hades", "Eolo" y "Lestrigones" se menciona el de Charles D. Dowson (*U.88*, 134, 184) (véase Gifford 1988: 107, 134, 166). También el de Seymour Bushe y Edmund Burke que abogaba por una política de reconciliación (véase Gifford 1988: 115, 146, 465, 144). Pero el discurso que recibe mayor atención en *Ulises* es el de J. F. Taylor en boca de *professor* MacHugh en "Eolo" (*U.135-7*). En este discurso se establece el paralelismo entre los irlandeses y los judíos en su búsqueda de la tierra prometida. Dicha analogía, junto a la de Moisés y Parnell, son ejemplo del fervor que profesaban los nacionalistas y oradores políticos a este tipo de similitudes, un tanto arbitrarias e incluso basadas en información inexacta (véase Manganiello 1980: 120). Para Seamus Deane, estas analogías, aunque son recurrentes, "no cumplen otra función que la de aparecer tan caprichosamente como la pastilla de jabón" (Deane 1982: 180), conclusión que es errónea porque niega el compromiso del texto con la realidad histórica y que reduce las alusiones a un simple juego textual.

Siguiendo los valores heroicos del nacionalismo, el sacrificio por la causa fue el gran tema entre los oradores políticos, y Robert Emmet (1778-1803) fue uno de los mártires más rememorados, convertido en mito popular. Su discurso final desde el muelle se convirtió en parte de la mitología irlandesa (véase Fuller

1992: 5). *Ulises* menciona, cómicamente, su epitafio al final de "Sirenas" (U.278), y su ejecución es parodiada extensamente en el contexto del nacionalismo de "Cíclopes"; episodio donde aparece la balada sentimental "She's far from the Land", balada que Thomas Moore dedica a la memoria de su amigo Robert Emmet. Las canciones sentimentales de Thomas Moore contribuyeron a crear un ambiente de triste nostalgia en el que la balada, sobre todo la política, se convirtió en un importante catalizador de movilización popular.

Entre la clase política, Patrick Pearse, ferviente admirador, siguió sus mismos pasos pero su levantamiento fue tan inútil como el de Emmet. Con un discurso sentimental, Pearse exhortaba a las madres irlandesas a que sus hijos siguieran el ejemplo de Emmet, al igual que Cristo en la cruz, dice Radford: "Pearse himself joined the calendar of patriotic martyrdom which he had elevated through word and deed to the stature of an *Imitatio Christi*, finally embodying the whole Irish people" (Radford 1978: 280).

En un país de profundas raíces religiosas, la mitología celta fue para los irlandeses más patrióticos suficiente justificación para morir heroicamente siguiendo los mismos pasos de Shane O'Neill, Wolfe Tone and Robert Emmet, mártires que pasaron a engrosar el panteón mitológico de héroes legendarios como Cuchulain and Finn MacCool (Cheng 1995: 51). Como observa Deane:

History too could be realized in a new form. Pearse line of heroes –Tone, Emmet, Davis...– and Yeats's line Berkeley, Swift, Burke... both had their justification in their essential contact with the spirit of Irishness which was retained by the mass of the people (Deane 1982: 170).

Pero el espíritu irlandés necesitaba liberarse del "contagioso virus anglicista"* para ser restaurado a su pureza primitiva y vigor. El nacionalismo, para Yeats y Patrick Pearse, significó una cruzada de "descontaminación".

*Joyce inició el estudio del irlandés. Patrick Pearse fue su profesor, pero rechazó aprender una lengua que basaba su razón de ser en la necesidad de denigrar la del "otro" (Ellmann 1983: 61).

Se tradujo material legendario del irlandés al inglés, sobre todo de versiones anteriores de Standish O'Grady, incluso lady Gregory desarrolló el dialecto *Kiltartan* (caricaturizado en "Ciclopes") para reflejar el habla campesina. Synge imitaba el habla campesina –que Mulligan parodia en "Scila y Caribdis" (Parrinder 1984: 116 y Deane 1990: 51)–; mientras que Hyde imprimía al inglés de una sintaxis gaélica. Hyde no ocultaba las fuentes de su material, y lo presentaba con frases como: "I got this story from Martín Brannan, in the country of Roscommon...", estrategias que mantenían la ilusión de complicidad, incluso de identificación entre el folklorista y el informador nativo (Duffy 1994: 48).

El lenguaje estilizado, la fascinación por el heroísmo y por el individuo con cualidades extraordinarias, eran elementos comunes en la producción de todos estos escritores, en afinidad con los objetivos del movimiento nacionalista. Como observa Deane: "The language of Synge and of O'Casey, of George Moore... and of Yeats is, in many important respects, quoted language" (Deane 1982: 179). La primera estrofa de los poemas de Douglas Hyde* –que Haines en "Escila y Caribdis" corre a comprar (*U.178*)– era puesta como modelo de la métrica perdida que utilizaban los antiguos poetas irlandeses.

El inglés era la lengua de la cultura pero también era la lengua del país opresor. Para los escritores del Renacimiento, el utilizar el inglés significaba renunciar a la propia identidad. Aunque el gaélico, lengua prácticamente en extinción**, sólo se hablaba en algunas zonas de la Irlanda rural (Wales 1992: 25), y el inglés era la lengua de transmisión cultural (comunicaciones, prensa, intervenciones públicas y sistema educativo). La supresión del inglés era condición *sine qua non* para alcanzar la plena autonomía:

*Aunque el inglés era la lengua materna de la mayoría de los irlandeses, el gaélico se convirtió en la lengua 'oficial' y 'nacional' de la nueva república. Douglas Hyde, promotor de la Liga Gaélica, se convertiría en presidente de Irlanda en 1938 (Gifford 1988: 338).

**Las causas de su declive son complejas pero obedecen a factores fundamentalmente socio-económicos y políticos asociados con el colonialismo (véase Wales 1992: 25).

The Gaelic League and associated revivalist language movement are significant not solely for some mystical 'volk-ish' quality inherent in the residual vernacular, but as the corollary to the emasculation of English as spoken and written in the metropolitan colony (McCormack 1982: 84).

Sin embargo, el concepto de identidad nacional seguía las pautas culturales de la ideología dominante. "Escila y Caribdis" descubre esta búsqueda de réplica cultural en el espejo del colonizador. En la tertulia literaria de la Biblioteca Nacional, John Eglinton reitera la necesidad de crear un Hamlet irlandés, del mismo modo en que Shakespeare contribuyó a crear la conciencia nacional inglesa: " –Our young Irish bards, John Eglinton censured, have yet to create a figure which the world will set beside Saxon Shakespeare's Hamlet..." (U.177); "...Has no-one made him out to be an Irishman?" (U.190).

Con la Irlanda rural de mitos heroicos y leyenda, el Renacimiento busca la síntesis cultural de la raza: 'la vida rural y primitiva' con 'lo noble y poético', síntesis que consecuentemente excluye a la clase media y a la vida urbana, precisamente, el material que escoge Joyce para su narrativa. Como subraya McCormack:

Yeats's Celtic Twilight sought a 'dream of the noble and the beggarman', and thus sought both to acknowledge the immiseration of the nineteenth century and to leap frog back across the Famine to an era of whiggish hegemony (McCormack 1982: 85).

La huida estética del Renacimiento Celta convertía al campesinado en cómplice de la clase dominante. La urgente necesidad de reformas sociales, que aliviasen la situación semi-feudal a la que se veía sometida el campesinado, se extraviaba en el terreno de la fantasía con la mitificación de la figura del campesino. Si Joyce, como comenta Ellmann, conocía las entrañas de la ciudad, Yeats sólo su parte más alta:

The world of the petty bourgeois, which is the world of *Ulysses*, was for Yeats something to be abjured. Joyce had the same contempt for both the ignorant peasantry and the snobbish aristocracy that Yeats idealized (Ellmann 1983: 100).

Yeats pertenecía al grupo de Ascendencia Protestante y sus lealtades respecto a Irlanda eran notablemente contradictorias. Edward Said observa la progresión de los temas y preocupaciones célticas iniciales a sus sistematizaciones mitológicas posteriores que trataban de reconciliar sus creencias ocultistas con la Irlanda real (véase Said 1996: 352-363). En palabras de McCormack, Yeats "no podía ver más allá de su autocomplacencia de su clase" (McCormack 1982: 94). La visión idealizada que constituye sus principios estéticos no contempla la parte adversa de la realidad social, la que describe Karen Lawrence: "The 'submerged population' of Dublin, the underclass victimized by its own pathetically limited expectations and by the masters the British and the Church of Rome" (Lawrence 1990: 245). Para Vincent Sherry, el atribuir a los escritores del Renacimiento el impulso que desencadenó la insurrección popular y la tan deseada independencia significa borrar las verdaderas condiciones sociales que durante largo tiempo gestaron el *Easter Rising* (Sherry 1994: 6). El pretender que una reconstrucción romántica tuviera consecuencias políticas es una ilusión literaria de estos escritores que, además de ser expresión de su sentimiento de clase elegida, privilegia el distanciamiento del artista de la historia. No obstante, ha sido una pretensión, falsa y largamente, mantenida.

II.3. EL NACIONALISMO, PRODUCTO DE CONSUMO

Matthew Arnold proporcionó al Renacimiento Irlandés la oposición cultural que los irlandeses buscaban: el mito de la mente libre y salvaje del celta incomprendido por el espíritu inglés utilitarista, la oposición de una Irlanda 'espiritual' frente a una Inglaterra 'mecanicista' y urbana (Deane 1982: 170). El fundamentar el carácter nacional en la esencia de una antigua raza reduce la cultura en un estereotipo estático: lo primitivo y lo autóctono como curiosidad estética, fácil de catalogar como objeto de museo o por el coleccionista de refranes o cuentos populares. Haines es el ejemplo del etnógrafo imperial que intenta cautivar al nativo ensalzando su folklore.

La "helenización" de Inglaterra y la "celtización" de Irlanda –procesos fervorosamente recomendados a la clase media de ambos países por Arnold y Yeats– era el lema de este discurso conciliador que intenta perpetuar el sistema llevando la reivindicación política al terreno de la "ficción". *Ulises* se inicia con la discusión sobre el arte irlandés y con la invocación del discurso arnoldiano. Mulligan –siguiendo la retórica de la raza– se erige en portavoz hegemónico de la civilización frente a la barbarie de los "Caliban" e insta a la "helenización" de Irlanda. Stephen desafía su llamada en silencio, y adopta la postura del "otro", del salvaje, haciéndose eco del slogan del *Sinn Fein* (*We ourselves*): "To ourselves... new paganism... *omphalos*" (U.7).

La visión de Arnold, tan idealizada como la de Yeats, elude cualquier análisis formal de las condiciones reales de Irlanda. Al fin y al cabo, para la mentalidad inglesa de clase media, Irlanda era una abstracción poblada de "celtas", "fenianos", y "católicos". Como afirma Seamus Deane, era la herencia de un "victorianismo helenizado", más moralista que innovador y que, aunque secular, todavía retenía el elemento poético y emotivo de la religión:

Although it is well-known that Yeats, in his essay of 1902, "The Celtic Element in Literature" acknowledged both Renan and Arnold as sources for his own production of the legend of the poetic Celt embroiled with the hard and dull civilization of the English middle classes, it is less widely acknowledged that Yeats, Synge and Pearse, in taking this over, never

quite freed it from the pseudo-chivalric connotations which had borne in Victorian times (Deane 1986: 12).

El análisis de Matthew Arnold sobre el carácter distintivo del genio irlandés deriva, en gran parte, de la visión lírica y estática de la raza irlandesa de Ernest Renan. En *la Poésie des Races Celtiques*, Renan acuñó las frases que serían el lema de la Liga Gaélica y del Renacimiento Celta: los celtas no tienen rival, ni en la pureza de raza, ni en la fuerza del carácter. La glorificación de lo primitivo convierte la cuestión irlandesa en una mera reivindicación nostálgica. Luke Gibbons dice: "...the 'Celt', and by implication the Celtic revival, owed as much to the benevolent colonialism of Matthew Arnold as it did to the inner recesses of hidden Ireland" (L. Gibbons, en Cheng 1995: 49).

El interés por la vida rural y por la cultura legendaria, sostiene Duffy, tenía su origen en la cultura del imperio: "...this particular love of Ireland was a discourse with roots in a British rather than a native intellectual project" (Duffy 1994: 47). El entusiasmo de Haines por las sagas legendarias y el folklore es un modo de institucionalizar una reivindicación popular que no hiciese peligrar la permanencia del colonialismo. La figura del británico Haines representa los esfuerzos indulgentes de Gran Bretaña para congraciarse con la cultura irlandesa, con los intelectuales y folkloristas locales del Renacimiento. Pero que sea precisamente un inglés el que muestre tal entusiasmo por lo nativo da a entender que es en esta clase de estrategia imperial donde se encuentra la génesis del crepúsculo celta.

"TELÉMACO": LA CONFRONTACIÓN CON EL NATIVO

Para Edna Duffy, la lechera, en "Telémaco", escenifica el enfrentamiento entre el etnógrafo imperial y el nativo –choque que en todo momento evitaron los escritores del Renacimiento– pero que Joyce confronta de forma deliberada: el realismo elitista de unos jóvenes intelectuales frente al discurso mitificado que acompaña la entrada de la vieja lechera. La parodia es el resultado del choque de estos discursos antitéticos:

...he confronts the caddish realism used to portray the three young man at breakfast with the "twilight" glaze of portentous symbolism that diction like Hyde's "in the country of Roscommon" invariably endowed upon the folklorist tales of native life (Duffy 1994: 48).

La imagen de la lechera viene determinada por un lenguaje de exaltado simbolismo: "Silk of the Kine and poor old woman, names given her in old times" (*U.14*), ella representa la tierra, la "Madre Irlanda": "Shan Van Vocht", canción que Mulligan cita con sarcasmo. Según Edna Duffy, la lechera es el personaje más ajeno a la fábrica urbana de *Ulises*, y el lenguaje de ecos "yeatsianos" que acompaña su entrada en escena: "A wandering crone, lowly form of an immortal serving the conqueror... A messenger from the secret morning" (*U.14*) choca, cómicamente, con su analfabetismo: el cálculo erróneo de la cuenta atrasada y su habla vulgar. Es la degradación del estereotipo de *Mother Grogan*, personaje de una copla popular (Gifford 1988: 20), sobre la que Mulligan hace un chiste grosero imitando su habla incorrecta: "When I makes tea I makes tea, as old mother Grogan said. And when I makes water I makes water" (*U.12*).

El cínico realismo de Mulligan y Haines tiene como fin avasallar al nativo mostrando su ignorancia. Mulligan se burla de su religión y Haines espera que sea romántica y pintoresca con su habla gaélica. Haines, en una exhibición narcisista, se dirige a la anciana en irlandés pero ella lo confunde con francés: "—Is it French you are talking, sir?" (*U.14*). La lechera confunde el irlandés con el francés de los aliados históricos, cuya intervención en 1798 en las costas de Killala inicia la acción de *Cathleen ni Houlihan*, la obra de Yeats que inauguró el *Abbey Theatre*. Al ser corregida, piensa que Haines procede del oeste, donde se sitúa la obra de Yeats (el oeste era uno de los reductos donde todavía se hablaba irlandés).

La lechera ignora a Stephen, el bardo irlandés, y expresa su devoción y su servicio hacia Mulligan "her medicineman" y Haines, el señor colonial. Para Stephen, ella personifica Irlanda y su provincialismo, como otras figuras femeninas en *Portrait* (la campesina y la florista) que ofrecen su mercancía a la

clase dirigente, al inglés como dice Cheng, favoreciendo al explotador en lugar de al artista y dejando de reconocer la verdadera conciencia de su raza (Cheng 1995: 70): "She bows her old head to a voice that speaks to her loudly, her bonesetter, her medicineman, me she slights" (U.14).

Para Radford, la vieja lechera representa la Irlanda que necesita liberarse de una mentalidad feudal campesina que continua con actitud servil hacia el colono y traiciona la causa sirviendo al señor colonial. Es un ejemplo más de lo que Radford llama "confused loyalties", poniendo en entredicho la supuesta conciencia de identidad nacional frente al ideal de entrega única y resoluta que proclama la obra de Yeats (véase Radford 1987: 276 y I.2. EL DOMINIO CULTURAL).

Paradójicamente, es el inglés Haines el único que habla irlandés, lo que revela la práctica desaparición del gaélico y los intentos de la elite cultural de glorificar lo nativo con una lengua que ya no forma parte del legado cultural. Pero, sobre todo, dice Cheng, es la estrategia de definir a Irlanda como lo "diferente", de reducir a un pueblo a esencia primitiva e inalterable: "...this is Joyce's ironic comment on an Ireland that has been constructed and essentialized as a dying, Gaelic, primitive otherness" (Cheng 1995: 157). Para Fanon, es el argumento que justifica el carácter totalitario de la explotación colonial: no basta con limitar físicamente el espacio del colonizado, el colono hace del colonizado un elemento destructivo y sin valores, un instrumento inconsciente e irrecuperable de fuerzas ciegas (Fanon 1963: 35-6).

Haines, con su arma, es la presencia colonial, el "panthershabib", piensa Stephen, consciente del paralelo entre Irlanda e India como colonias británicas. No es casual que el padre de Haines, como cuenta Buck, hizo su fortuna con la explotación colonial: "He's stinking with money and thinks you're not a gentleman. His old fellow made his tin by selling jalap to Zulus or some bloody swindle or other" (U.7). Que Haines no considere "un caballero" a Stephen subraya su sentimiento de raza superior: "Haines belongs to that genteel and gentlemanly Culture to which Stephen own declassee Irish Catholicism is considered but barbaric anarchy" (Cheng 1995: 153).

Según Sherry, Haines ejemplifica el fenómeno anglo-irlandés del Renacimiento Celta que relega a Irlanda a curiosidad estética, a objeto decorativo: su pitillera de plata, en la que se halla incrustada una gema (U.19), es la imagen de la Isla Esmeralda –Irlanda– encastrada en la brújula plateada de la corona británica (Sherry 1994: 30). Al igual que su padre, Haines llega a Irlanda para sacar beneficio, pero de otro tipo de explotación: la cultural y folklórica. Haines pretende coleccionar los proverbios populares irlandeses al igual que los antropólogos y etnógrafos del imperio europeo investigaban las tribus de las colonias:

"Telemachus" is as an ethnographic encounter with a "native" population, in which the British anthropologist ventures out in the wilderness to study the primitive "wild Irish" and their folkways, in the presence of a willing native informant (Mulligan) and the latter's semi-willing specimen of study (Stephen) (Cheng 1995: 152).

Mulligan sabe lo que Haines espera encontrar, conoce la mentalidad de museo del explorador imperial y, por tanto, sabe el valor comercial que pueden tener las ocurrencias de Stephen para el etnógrafo: "–I Intend to make a collection of your sayings if you will let me" (U.16). Del mismo modo, cuando compara al arte irlandés con "el espejo roto del sirviente", Mulligan le sugiere que se lo venda a Haines, como toque de color local nativo: "Tell that to the oxy chap downstairs and touch him for a guinea" (U.7) (véase 1.2. EL DOMINIO CULTURAL). Mulligan cuenta las páginas y notas para calcular la transacción, y aprovecha para atacar con sarcasmo la pasión por lo ancestral de los nacionalistas en su alusión a los gigantes prehistóricos y sagas de la mitología irlandesa: "the fishgods of Dundrum" para, finalmente, citar el colofón de la obra de Yeats *In The Seven Woods* (1903): "in the year of the big wind":

–That's folk, he said very earnestly, for your book, Haines. Five lines of text and ten pages of notes about the folk and the fishgods of Dundrum. Printed by the weird sisters in the year of the big wind...

–Can you recall, brother, is mother Grogan's tea and water pot spoken of in the Mabinogion or is it in the Upanishads? (U.13).

Al relacionarlo con su chiste sobre la madre Grogan, Mulligan se burla de la prosa simple y vetusta de las antiguas sagas "Mabinogion", así como de las ideas teosóficas de Yeats y A. E. (George W. Russell) procedentes de la filosofía y teología hindú "Upanishads" (véase Gifford 1988: 20), fuentes en las que se inspiraron gran parte de los escritores del Renacimiento Celta para componer la literatura nacional.

La legendaria producción literaria de los escritores del Renacimiento se convierte en un negocio rentable, ya como recopilación de dichos populares, ya como leyendas que, al reducirlas a imagen estática de color local primitivo, son fáciles de catalogar como piezas de museo. Gerald Vizenor resume este aspecto: "Tribal cultures have been transformed... from mythic time into museum commodities... colonial inventions, museum bound" (G. Vizenor, en Cheng 1995: 153). Haines está más interesado en lo irlandés como cultura muerta –fabricación del discurso académico– que en la realidad de una cultura que está viva y evoluciona.

En la Biblioteca Nacional, Haines, no interesándole la disertación de Stephen sobre Shakespeare, sale apresuradamente a comprar el ejemplar de los poemas célticos de Douglas Hyde: *Lovesongs of Connacht* (U.174). Colin MacCabe lo define como "The Gaelic-speaking, culture spotting Englishman who confers authority on the Literary Revival" (MacCabe 1982: 116). Mientras que Frank Budgen, más indulgente, ve en el interés coleccionista de Haines un ejemplo de idiosincrasia cultural: "a somewhat complacent individual but fair-minded and like many Englishmen, a collector of Irish folklore" (Budgen 1972: 40). Pero la observación de A. E. (George W. Russell) sobre la salida comercial de su próxima antología de jóvenes poetas confirma esta hipótesis:

Young Colum and Starkey. George Roberts is doing the commercial part, Longworth will give it a good puff in the Express... I hope you'll be able to come tonight. Malachi Mulligan is coming too. Moore asked him to bring Haines (U.184-5).

"Escila y Caribdis" parodia, en extensión, la teosofía y el academicismo de los intelectuales del Renacimiento para los que la literatura es un mero juego, un

pasatiempo. Como dice Mulligan: "Irish nights entertainment" (U.206). Harry Levin los define como "poetas de la verbosidad rebuscada" (Levin 1959: 38).

"ESCILA Y CARIBDIS": EL JUEGO ESTETICISTA DE LOS TEÓSOFOS

Antes que "Las Rocas Errantes" nos dé un plano-sección de Dublín, "Escila y Caribdis", en el contexto de la Biblioteca Nacional, nos muestra el mundo literario de Dublín. Si en "Proteo" Stephen descubre la necesidad de unificar la experiencia personal con la social, el debate estético de la biblioteca –observa Michael Groden– difiere de *Portrait* en que Stephen insiste en la importancia de la experiencia del artista en moldear su arte (Groden 1977: 26). Stephen, aunque atraído al principio, burla el interés de los escritores del Renacimiento por el Platonismo, la Teosofía y lo trascendente ("Caribdis") frente a Aristóteles ("Escila"), la ruta menos peligrosa para Odiseo (Fuller 1992: 49).

George W. Russell (A. E.) es el portavoz de las tendencias místicas y teosóficas del grupo, sustituto (como Joyce comentó a su hermano) de la religión*: "The Dublin mystics had left the churches only to become latter-day saints" (Ellmann 1983: 99). "Yogibogeybox" era el apelativo que Joyce utilizaba para denigrar al grupo**: "Yogibogeybox group in Dawson chambers. Isis unveiled. Their pali book we tried to pawn... functioning on astral levels..." (U.184). Stephen relaciona el libro *Isis unveiled* de Madame Blavatsky, fundadora de la Sociedad Teosófica, con Dan Dawson, panadero que se convirtió en orador, diputado, alcalde de Dublín y recaudador de impuestos (Gifford 1988: 107), representación de la "nueva modalidad" de clase emergente aliada con el poder.

*La creencia en la reencarnación, los ciclos, y la fe en la madre eterna es común a todas las religiones de tránsito (Ellmann 1983: 98-9).

**Hayman subraya la admiración de Joyce por Yeats: "...rechazó al Yeats de la fase hiberniana sin dejar de admirarlo como poeta (Hayman 1979: 31). Tal vez sea *Ulises* el libro que más publicidad le haya dado a Yeats por la frecuente alusión, veladamente irónica, a su obra.

En la biblioteca, A. E. expone su visión platónica y teosófica del campesinado irlandés: el campesino como generador de revoluciones cuyo amor por la tierra es, únicamente, fruto de un sentimiento místico:

People do not know how dangerous lovesongs can be, the auric egg of Russell warned occultly. The movements which work revolutions in the world are born out of the dreams and visions in a peasant's heart on the hillside. For them the earth is not an exploitable ground but the living mother (U.179).

Irónicamente, a los irlandeses se les negó el derecho de explotarla, en tiempos de Isabel I, al confiscarles las tierras para transferir su propiedad a los colonos ingleses quienes, a su vez, utilizaron a los irlandeses para su explotación. Stephen la llama la usurera "gombeenwoman Eliza Tudor" (U.193): *gombeen*, usura en gaélico (Johnson 1993: 847).

Para McGee, el imaginar la tierra como la madre viva alude al culto a la gran madre, institución que, en lugar de proteger la tierra, legitima su explotación naturalizando los procesos de producción y desnaturalizando cualquier discurso que contravenga la ley: "Imagining nature as the living mother brings about... the taming of the shrew, the containment of those forces that challenge the dominant ideology in the position of *the other*". En analogía con la obra de Shakespeare, la mujer, como la tierra, está destinada a su papel reproductor, el desafiar esta ley implica la condena y el castigo. Anne Hathaway es la fiera seductora, y su adulterio es una trasgresión de la naturaleza, de la madre viva de la que habla Russell. No en vano, Eglinton menciona su revista literaria *Dana*, nombre de la diosa-tierra irlandesa. Para McGee, toda la argumentación de Stephen intenta rechazar la literatura como institución frente a la literatura como escritura:

Ann Hathaway, according to John Eglinton, is a name without significance or value –unlike names like Dana or Venus, which are names of the great mother– because it has no place in the storehouse of symbolic capital, Literature the institution (McGee 1988: 49).

La literatura, cuando se convierte en una ortodoxia, utiliza la estrategia de devaluar todos aquellos discursos que impliquen una amenaza a su credo.

Russell advierte sobre el elemento subversivo en las canciones de amor que despiertan la conciencia del pueblo y, de forma cándida pero astuta, lleva el peligro al terreno de lo folklórico y esotérico: el huevo áurico de Russell. Satíricamente, el seudónimo A. E. emula la práctica de los teósofos que ocultan la identidad de sus maestros nombrándoles por las iniciales (Johnson 1993: 830): "Dunlop, Judge, the noblest Roman of them all, A. E., Arval, the Name Ineffable, in heaven height, K. H., their master, whose identity is no secret to adepts" (U.178). Daniel N. Dunlop era editor y teósofo irlandés, y William Q. Judge fue colaborador de Helena P. Blavastky en la fundación de la sociedad*.

El círculo literario, como grupo de elegidos "portavoces de la verdad revelada", deciden sobre el papel que desempeña el subordinado en la historia. Ahora es el imperialismo cultural: el conocimiento está en sus manos, el *Logos* que Stephen ridiculiza: "This verily is that. I am the fire upon the altar. I am the sacrificial butter" (U.178). La vida esotérica no es para "el hombre corriente" ("Ordinary People") porque no ha purgado su *karma*, y como dependiente no tiene voz: "O. P. must work bad karma first" (U.178). El dominio ideológico, como el poder económico, se puede "legitimar" sobre la base de un supuesto consenso, consenso ficticio que simula el juego dialéctico de la biblioteca:

In the free and open space of the public library, Stephen's very existence is in doubt. The "objective agreement" among the "competing interests of the Irish Literary Revival has certain "universal and binding criteria", primarily wealth and status. This "public sphere" is very much class-based (Sheehan 1995: 128).

Stephen, como subordinado, está excluido de la antología de jóvenes poetas de Russell (U.184); del mismo modo que su actitud es de sumisa hostilidad ante un Russell que responde distante y autosuficiente a la petición de Stephen de que incluya la carta de Deasy en la revista:

*La sociedad, fundada en 1875, estaba compuesta por un estamento dirigente de doce miembros llamado *Arval* que practicaba los ritos de fertilidad de una misteriosa diosa-madre. Los doce miembros eran asociados con los apóstoles, y guiados por un maestro: K.H. (Koot Hoomi), tibetano que había tenido poderes sobrehumanos y que estaba en comunicación directa con Madame Blavatsky (Gifford 1988: 197).

–Thank you very much, Mr Russell, Stephen said, rising. If you will be so kind as to give the letter to Mr Norman.....

–O, yes. If he considers it important it will go in. We have so much correspondence.

–I understand, Stephen said. Thanks.
God bless you. The pig's paper. Bullockbefriending (U.185).

Paradójicamente, Stephen tiene que suplicar un favor para el "orangista" Mr Deasy. Su rebeldía en el terreno dialéctico se contrapone a su posición de subordinación que le depara la vida real: su suerte como artista está a merced de Russell, como lo estaba en la escuela con Deasy. Stephen lo sugiere al recordar reiteradamente sus palabras: "I paid my way. I paid my way". Russell, como Mr Deasy, es pro-británico y de la zona protestante del Ulster: "Steady on. He's from beyond Boyne water. The northeast corner. You owe it" (U.182). "Boyne": lugar de la batalla que recuerda el triunfo orangista (véase Johnson 1993: 834 y I.2. EL DOMINIO CULTURAL).

También John Eglinton (seudónimo de W. K. Magee) es de Ascendencia Anglo-protestante: "...deny thy kindred, the unco guid... A sire in Ulsterian Antrim bade it him" (U.198): "Antrim", condado del Ulster. De modo indirecto, también incluye a Yeats al citar las frases de su obra *Cathleen ni Houlihan* ("clauber of ten forests", barro de diez bosques) y a la vara símbolo de las diosas irlandesas ("a wand of wilding"): "Enter Magee... his nether stocks bemired with clauber of ten forest, a wand of wilding in his hand", contexto en el que, cómicamente, inserta a Magee como ridículo héroe legendario.

La paternidad para Stephen, aunque sea una ficción legal, revela nuestra identidad, y negando los vínculos familiares –postura que defienden Eglinton y A. E.– se intenta ocultar lo que ha formado nuestra identidad: "–A father, Stephen said, battling against hopelessness, is a necessary evil. He [Shakespeare] wrote the play in the months that followed his father's death" (U.198). Stephen postula que detrás de las obras de Shakespeare está el individuo que existe, la figura histórica que el nombre propio significa y que da paternidad a su obra. El utilizar un seudónimo es la estrategia de George

Russell para declarar la autonomía del sujeto que escribe, y para no poner en juego su nombre. Para Russell, las coincidencias en la ficción con la vida personal de Shakespeare son meros accidentes de la historia sin relación alguna con el arte o con el artista. De este modo, Russell niega que exista una realidad detrás de lo simbólico, niega el origen de la estructura intencional de la obra.

Para persuadir a su audiencia con su teoría, Stephen declara que Anne Hathaway es la culpable del pecado original, presente en todas las obras de Shakespeare, "incluso en las que no ha leído", burla que no captan sus oyentes, seducidos por la confirmación de su dogma, el pecado de la mujer en el *Génesis*:

But it was the original sin that darkened his understanding, weakened his will and left in him a strong inclination to evil. The words are those of my lords bishops of Maynooth-an original sin and, like original sin, committed by another in whose sin he too has sinned... It is in infinite variety everywhere in the world he has created... and in all the other plays which I have not read (*U.203-4*).

La mujer es la culpable de todos los males de la historia, afirmación reiterada en *Ulises* por todos los estamentos sociales, desde el pro-británico Mr Deasy hasta el fanático nacionalista de "Cíclopes" o la clientela inculta del *Cabman's Shelter*, sin olvidar a la elite intelectual y científica de Dublín en "los Bueyes del Sol".

EL DISCURSO PLATÓNICO: LA CONSAGRACIÓN DEL ARTISTA

Según Hayman, Joyce, aunque se burle de los teósofos, es producto de su época. "La atmósfera literaria de Dublín no era tan provinciana" como la etiqueta Joyce, y "su ataque responde al miedo a ser eclipsado por sus contemporáneos" (Hayman 1979: 31-2). Joyce, cuyos poemas no fueron del agrado de George Russell, quedó –como Stephen– excluido de la antología poética de la revista literaria *Dana* (véase Johnson 1993: 837) y sus escritos sistemáticamente rechazados de cualquier publicación. Joyce les colgó la etiqueta de "filósofos de la verdura" (Ellmann 1983: 121).

Para Fuller, este episodio es el más autobiográfico de *Ulises*. La voz narrativa comparte la actitud y rasgos estilísticos de Stephen en su burla de los místicos literarios de Dublín, reflejado en la pomposa retórica con la que se dirige al grupo y en el toque de humor local en su juego de nombres: "Stephen's 'Lawn Tennyson' is the essence of upper class Englishness" (Fuller 1992: 52).

La solemnidad que caracteriza al grupo literario, sobre todo A. E. y William K. Magee (el meticuloso crítico irlandés que firma con el seudónimo de John Eglinton), sufre la sátira estilística del narrador omnisciente que –obviando la supuesta neutralidad narrativa– se une a Stephen en su crítica: "Russell oracled out of his shadow" (*U.177*); "–History shows that to be true, *inquit Eglintonus Chronologus*. The ages succeed one another" (*U.198*). Como dice McGee: "The writing subject of this text lies between Joyce and Dedalus" (McGee 1988: 47).

La técnica narrativa, observa Michael Groden, es una estrategia más para multiplicar la burla: "The narrator exhibits a new boldness as he duplicates Stephen's mocking attitude in describing the other men in the library: "–A shrew John Eglinton said shrewdly... Mr Secondbest Best said finely" (*U.190, 203*) aunque con distinta conclusión a la de David Fuller: "the narrator asserts his independence from the character" (Groden 1977: 32).

Pero en "Escila y Caribdis" no sólo el estilo refleja el elemento autobiográfico, también en la discusión sobre Shakespeare, Stephen intenta demostrar el paralelismo autobiográfico de Shakespeare con su obra frente al círculo literario que niega cualquier relación. Según Stephen, Anne Hathaway, la mujer madura que sedujo al joven Shakespeare, es la culpable de la herida sexual que reflejan todas sus obras. Shakespeare es Hamlet y, a su vez, el fantasma de su padre traicionado por su mujer; así lo resume Eglinton: "He is the ghost and the prince. He is all in all" y confirma Stephen: "All in all... Bawd and Cuckhold. He acts and is acted on" (*U.204*).

La teoría de Stephen sobre la paternidad literaria en *Hamlet* es una analogía del misterio de la Trinidad del Padre y del Hijo (*U.186, 189*). Shakespeare, el

padre sin hijo, se convierte en el padre de toda su estirpe con la creación literaria: "...he was and felt himself the father of all his race" (*U*.199). Hamlet es el hijo que no tuvo, convertido en creación literaria, como resume David Fuller: "Hamnet Shakespeare is the dead son whom the playwright must replace by a son of his soul-his work (for Bloom the surrogate son will be Stephen)" (Fuller 1992: 51).

El triángulo francés, que un decepcionado Eglinton ve en la teoría de Stephen, se confirma, cómicamente, en *Ulises*: Bloom, como Shakespeare es un padre sin hijo y, sexualmente, traicionado.

Stephen expone su teoría con el mismo grado de pasión que de escepticismo y responde que no cree en ella cuando es preguntado por Eglinton (*U*.205). Negar su propia teoría "como dogma de fe" es el modo en el que Stephen ataca y cuestiona toda la serie de conjeturas a las que el círculo literario pretende dar validez. Stephen insiste en el aspecto autobiográfico como antídoto frente a la posición de A. E. (George Russell), defensor del platonismo en el arte* y de la teoría esteticista de "el arte por el arte". Johnson argumenta sobre esta cuestión:

Stephen prefers Aristotle... to Plato (much preferred by A. E. and Eglinton for he is thought by them to advocate "ideas, formless spiritual essences"). Hence, his theory of Shakespeare attempts to demonstrate the incorporation into Shakespeare's art of 'the now, the here' of his actual life (Johnson 1993: 827).

"...formless spiritual essences" (*U*.177), frase favorita de Russell y elogio del impulso poético de Yeats (Gifford 1988: 195), pero que, sobre todo, sintetiza las teorías esteticistas y románticas que establecen una relación directa entre la grandeza del arte y la grandeza espiritual del artista.

*Interpretación trascendental del siglo XIX respecto a las ideas de Platón, en la que "la verdad" era ideal y abstracta, y su envoltura material distorsionaba y corrumpía en cierto modo la verdad (Gifford 1988: 196).

Stephen contraataca afirmando que Aristóteles consideraría el soliloquio de Hamlet tan superficial como el de Platón: "as shallow as Plato's" (*U.178*) por su creencia en la inmortalidad del alma en un sentido personal (véase Gifford 1988: 198 y Johnson 1993: 830-1).

Ellmann, frente a la opinión de Fuller, Gifford y Johnson, ve *Hamlet* como una proyección del platonismo de Stephen: "The attraction of *Hamlet* was that he too saw his own lot in philosophical terms, and required an outlet in thought as well as in action. Reality completely subjective" (Ellmann 1977: 62).

También David Hayman considera a Stephen platónico y a Eglinton como aristotélico: "...a pesar de su fingida indiferencia, respeta el rigor aristotélico de Eglinton"; Hayman ve los argumentos de Stephen como "una actuación estudiada", un ejercicio crítico en la vena autobiográfica entonces popular.

Tanto la visión de Ellmann, como la de Hayman, es errónea; *Hamlet* ejemplifica la burla contra su tendencia hacia el platonismo y, sobre todo, el velado ataque al platonismo del "Olimpo literario" que niegan cualquier posible mediación del mundo en la obra, dramatizado en las irónicas interferencias de su monólogo interior: "...coffined thoughts around me (*U.186*)". Frente a Ellmann y Hayman, Stanley Sultan ofrece una visión correcta de la posición dialéctica de Stephen: "...Eglinton group both consciously identifies itself with Plato and has excluded Stephen, as Plato would exclude the free poet from his ideal society ...Stephen just as consciously sees himself as Aristotelian" (Sultan 1987: 153-4).

Stephen está molesto por haber sido excluido de la lista de promesas literarias de A. E. e intenta demostrar, ante una audiencia indiferente, que es un intelectual y un crítico. La mayor parte de la crítica no ve otra función en su teoría que la de ser síntoma de su fracaso y de sus conflictos emocionales – como entiende Ellmann, Hayman (Hayman 1979: 58-60) o Hugh Kenner (Kenner 1987: 113), entre otros—. Sultan, en cambio, subraya su función de ser una parodia del estilo y del lenguaje folklórico, así como de la posición narcisista del Renacimiento Literario (Sultan 1987: 152).

Hamlet sirve para debatir sobre la función del arte y sobre la postura del artista y, sucintamente, como obra de la que Stephen se sirve para exponer su teoría sobre el arte. Sus alusiones políticas y sociales son "el aquí y el ahora" de Aristóteles, con las que Stephen contrarresta las disquisiciones estéticas y decadentistas del grupo. En la tertulia, Mr Best comenta a John Eglinton sobre "*Hamlet ou Le Distrait*", adaptación cómica al francés de la obra:

–*Piece de Shakespeare*, don't you know. It's so French, the French point of view. *Hamlet ou...*

–The absentminded beggar, Stephen ended.

John Eglinton laughed.

– ...Sumptuous and stagnant exaggeration of murder (*U.179*).

"The absentminded beggar" (el mendigo distraído) fue el poema adaptado a melodía que Rudyard Kipling escribió para recaudar fondos para el ejército británico en la guerra contra los Bóer (Johnson 1993: 832). Con la frase "Sumptuous and stagnant exaggeration of murder" Eglinton cita una frase del poema en prosa de Mallarmé* "*Hamlet et Fortinbras*" a quien Best también elogia (Johnson 1993: 832).

Según David Fuller, la teoría de Stephen sobre Shakespeare lo define como iconoclasta, y su teoría, por tanto, necesita del contexto que rebate: las ortodoxias literarias sobre *Hamlet* de los escritores del Renacimiento (el alma dubitativa "goethiana"... destrozada por la duda), ortodoxias frente a las cuales Stephen ataca con "Khaki Hamlets don't hesitate to shoot" (Fuller 1992: 50):

–A deathsman of the soul Robert Green called him, Stephen said. Not for nothing was he a butcher's son... Nine lives are taken off for his father's one, Our Father who art in purgatory. Khaki Hamlets don't hesitate to shoot". The bloodboltered shambles in act five is a forecast of the concentration camp sung by Swinburne (*U.180*).

*Mallarmé, representante del movimiento simbolista y decadentista francés de finales del XIX (véase Gifford 1988: 200-1).

Aunque la frase "Khaki Hamlets don't hesitate to shoot", además de ser un contrapunto irónico a la duda existencial que sugiere Fuller, lleva una carga histórica implícita: el grito firme con el que el Capitán Plunkett alentaba a las tropas inglesas a disparar en la insurrección de los Bóer. El eslogan "don't hesitate to shoot" –reiterado en "Cíclopes" (U.342)– se convirtió en grito de ira de Irlanda ante la política coercitiva inglesa de la década de los ochenta. La alusión de Stephen es un ataque contra la masacre de la guerra actual, no diferente a la matanza del acto quinto de *Hamlet*: "a forecast of the concentration camp sung by Swinburne".

La balada del soneto de Swinburne, compuesto en 1901, justificaba la política represiva británica en la revuelta Bóer. Stephen acusa a Swinburne de defender en su poema los campos de concentración que crearon los británicos para retener a los civiles, incluyendo a mujeres y niños. Campos considerados crueles e inhumanos que causaron gran controversia en Inglaterra (Irlanda tomó partido por los Bóer) (Gifford 1988: 201-2).

La disertación de Stephen es una exhibición de su habilidad dialéctica y una imitación del discurso de exceso retórico de la elite literaria. Los apartados de su monólogo –que de modo dramático acotan el debate– recrean el conflicto interno; enfrentamiento dialéctico que muestra una voluntad de neutralizar su tendencia hacia el platonismo y el esteticismo. Stephen intenta desarticular la narrativa de su propia subjetividad; proceso que, para McGee, representa la imposibilidad de representación:

Stephen is a subject-in-process, a subject of dissemination (...) For Hamlet, the difference between the subject and the object is absolute, a fixed and impassable void, turning his interior discourse into a prison house and his external world into a nightmmare. Stephen's nightmare is history (McGee 1988: 61).

Argumento que niega la capacidad de respuesta del personaje frente a la realidad cultural. Mulligan no se atreve a dar un paso fuera de la convención, aunque burla el juego de los enemigos críticos de Stephen y es consciente de la reducción del arte a mercancía. Stephen, en cambio, lleva el discurso

patriarcal hacia el límite de lo simbólico no para manifestar el vacío, como afirma McGee, no para legitimar su teoría sobre Shakespeare como versión única sino para mostrar las posibilidades que existen fuera de la versión oficial de la historia. *Hamlet* sirve a Stephen de escenario para representar de forma casual –atacando por sorpresa como "Escila"–, aunque consciente y deliberada, la realidad histórica y social bajo el imperialismo, crítica que McGee no deja de considerar:

The literary pretensions and pleasures of these characters are not only narcissistic... but politically vicious in euphemizing the fact of social hierarchy and domination... Stephen private sarcasm contains real social criticism (McGee 1988: 44).

Es indicativo a este respecto, el análisis de Fanon acerca de la estrategia de la burguesía colonialista que, ante la dificultad de mantener el dominio colonial, busca establecer contactos con la elite cultural. Fanon lo define como "el combate en la retaguardia", en el terreno de la cultura, en el que se establece "el famoso diálogo sobre los valores" y sobre "las esencias eternas", se trata de un monólogo narcisista que se arraiga, profundamente, en el espíritu del colonizado: "En ellos [los intelectuales] se encuentran intactas las formas de conducta y de pensamiento recogidas en el curso de su trato con la burguesía colonialista" (Fanon 1963: 41).

II.4. LAS ESTRATEGIAS DE LA CLASE SOCIAL DOMINANTE

En "Telémaco", Stephen es el artista intelectual, imagen de la nueva clase emergente que proyecta las aspiraciones de una individualidad que se erige en representación del bien comunal. La promesa de utopía en el texto es una proyección, un acto de transferencia de la esfera privada a la común. Pero la estructura social, impuesta por el imperialismo británico en el contexto social irlandés, presenta una contradicción tanto política como económica. Stephen es el exponente de esta contradicción: la miseria empaña su distinción de clase, y desvela la crítica situación de subordinación política y económica de la que Inglaterra (Haines) se desentiende culpabilizando a la historia. Como dice Cheryl Herr:

...Stephen Dedalus betrays the markings of mixed socio-economic influences in his upper-class pretensions and desires, middle-class values, a splinter class intelligentsia viewpoint, and the unmistakable signs of poverty ...Stephen violates gentlemanly mores when he asks Haines, who has offered to collect his gnomic sayings, "Would I make any money by it?" (U.16) (Herr 1986: 22).

Según argumenta Edna Duffy, el nacionalismo, en su búsqueda de las raíces primitivas de identidad nacional, se convierte en una narrativa sentimental que funciona como recurso para salvar la distancia social. Reproduciendo los modos de producción "primitivos", aunque sean vestigios del pasado, interpela a la sociedad a la causa de la nueva nación emergente y borra la conciencia de división social (Duffy 1994: 35). Omisión ideológica que sirve a la clase social dominante en nombre del "bien nacional", y que apela a una cultura remota y a una lengua prácticamente extinguida. Como dice McCormack, la rebelión irlandesa fue confusamente burguesa (McCormack 1982: 101).

Gran Bretaña no sólo aseguró históricamente su dominio con la creación de la clase alta protestante, ahora creaba una clase artificial, burócrata y policial al servicio del Castillo, sede del gobierno británico. A cambio de una mejora en su posición social y económica, muchos irlandeses de clase media se convirtieron en informadores y colaboradores de Gran Bretaña (Herr 1986: 30). En "Lestrigones", Bloom recuerda a Mortimer E. Purefoy (familiar de Mrs Purefoy)

que, como Dan Dowson y otros personajes de *Ulises*, constituye un ejemplo más de este fenómeno social: "Supposed to be well connected. Theodore's cousin in Dublin's castle. One tony relative in every family" (*U.153*) (*tony*: de alto rango (Gifford 1988: 166)).

Esta nueva conexión social reafirmaba el vínculo con Inglaterra y borraba las esperanzas de un cambio político significativo. La alianza obedecía a una cuestión de poder. La burguesía, con aspiraciones a mejorar su condición económica y social, tenía que aliarse con el poder, así pues, el asumir la ideología imperialista respondía más a razones económicas y de rango social que políticas. Cheryl Herr subraya el modo en que la burguesía colaboró con el régimen colonial para tener acceso al poder económico:

Hence, in general, the Irish middle class is presented in Joyce's fiction as having acceded to the economic motivations it shared with the British. Assenting to the imperialist ideological practice of its class, the Irish bourgeoisie in many ways complied with the oppression of Ireland (Herr 1986: 23).

Buck Mulligan es el ejemplo de alianza con el poder para sacar beneficio propio sin preocuparle la suerte de sus compatriotas. Como dice Ellmann: "...he berates Stephen for having failed to butter up the Englishman Haines. Treats with contempt his patriot, the old milkwoman" (Ellmann 1977: 20). Como figura del colaborador nativo, Mulligan se alía con el poder, y tanto manipula a Haines como vende su cultura por dinero. Buck ofrece sus servicios –de forma consciente y con ironía– preparándole el desayuno al "conquistador sajón": "The Sassenach wants his morning rashers" (*U.9*). Buck es el *Shoneen*, palabra irlandesa para describir a los irlandeses que rechazan su cultura y adoptan el estilo inglés. Del mismo modo que, durante la tertulia literaria en la Biblioteca Nacional, los intelectuales le hacen el juego al sistema: la presencia inglesa ("the stranger in her house") da la razón de ser al Renacimiento Literario tanto en lo cultural como en lo económico: "He holds my follies hostage... Gaptoothed Kathleen, her four beautiful green fields, the stranger in her house. And one more to hail him: *ave, rabbi*" (*U.177*)).

Cathleen ni Houlihan, en la obra de Yeats, caracteriza a la "Shan Van Vocht" ("la Pobre Vieja"; véase U.14-16, 177), y a "sus cuatro hermosos prados" (las provincias de Irlanda de la época pre-normanda). Cómicamente, "ave, rabí" es el saludo que acompaña al beso de Judas (Johnson 1993: 829), analogía que revela el modo en el que los intelectuales del crepúsculo celta traicionan a Irlanda colaborando con el invasor.

Siempre se hereda la compleja maquinaria cultural por el que el nuevo estado consolida su hegemonía. Como dice Edna Duffy: "Anti-imperial revolutions and postcolonial liberation in this century have almost invariably been couched in the rhetoric of local nationalisms" (Duffy 1994: 32). Como ideología, el nacionalismo en el siglo XX, pierde la fuerza solidaria que tuvo en el XIX. En la lucha por la independencia, el nativo colonial era reclutado para las filas nacionalistas por miembros de la clase burguesa emergente, y reproduce el discurso de la cultura imperial, precisamente, la cultura contra la que lucha. El esquema binario, como reafirmación de la identidad nacional, es una trampa que obliga a entrar en el propio juego del sistema. Como dice Deane, y concluye Jolas, un país que ha estado colonizado intenta encontrar su identidad en el espejo del opresor: "el nacionalismo es una reliquia del colonialismo" (M. Jolas, en Aubert 1975).

"Telémaco" y "Escila y Caribdis" es una irónica plasmación de este proceso de conversión cultural en comunidad Celta iniciado por Yeats y sus seguidores (especialmente a través del *Abbey Theatre*). El ejemplo de James C. Mangan, para Timothy Webb, es revelador: "Celts can be trapped by a belief in History just as much as Anglo-Saxons. The temptation of the Irish writer to serve the daughters of memory was almost irresistible" (Webb 1982: 48). Y, como argumenta Deane, el nacionalismo irlandés alimentado con el "cuento celta" del liberalismo inglés, no deja de descubrir su propio absurdo:

Stephen Dedalus is nicely caught, in *Ulysses*, between the Celtic embodiment of the Shan Van Vocht with the milk and the Hellenic Mulligan with the gift of the gab and a friend from Oxford who, like Arnold, feels that "history is to blame" (Deane 1986: 12).

El culpabilizar a la historia significa zanjar el tema inhibiéndose del problema, y hace estéril y ridículo cualquier intento de aproximación de la católica Irlanda a la civilización protestante inglesa, como la pretensión de establecer un vínculo cultural por medio de la literatura y de la mitificación de la raza. Una forma de salvar la distancia entre clase dominante y masa marginada es, según Duffy, el mostrarse solidario con el más salvaje de la tribu, un disfraz que oculta la cuestión social y ofrece a cambio el sueño romántico de una comunidad nacional unida por una lengua (Duffy 1994: 35), aunque haga falta reinventarla. Es la estrategia del colonizador que convierte el país que ocupa y domina en una tierra ajena de exotismo imperial (Sherry 1994: 7).

Para Stephen, el arte tiene que ser libre, no puede estar al servicio de la patria –como pretendían los nacionalistas– si no, se convierte en "the cracked looking-glass of a servant" (U.146), manipulado para favorecer posturas nacionalistas limitadas que intentan convertirlo en la versión provinciana del campesinado ignorante (Cheng 1995: 66).

La fascinación por el heroísmo y por el culto a la individualidad del nacionalismo irlandés y de la producción literaria tiene, según Deane, una gran semejanza con la postura de Stephen en *Portrait*, para el que la imaginación sustituía el vacío de una crisis política y social:

In *Portrait*... Stephen endows his existence with a figurative meaning which might seem far in excess of the resources of his own life to sustain ...In his culture, imagination figured powerfully as *true* what fact could not provide (Deane 1982: 179).

Frente a una realidad hostil, dice Cheryl Herr, se "dan cita" los sueños, y con la fantasía se "maquilla" la necesidad de un cambio social: "...that the society went for its answers to the realms of fairyland and folklore suggests the strength of the underlying resistance to significant socio-economic changes" (Herr 1986: 166). El arte, como elemento cultural, entra a formar parte de esta estrategia de omisión social cuando se devalúa su potencialidad subversiva y se convierte en un juego estético, ya como discurso mimético, ya como medio para fijar la

esencia de una individualidad frente al mundo: la consagración del poeta es el credo del crepúsculo celta.

Eugene O'Brien considera el proceso del despertar de la conciencia nacionalista necesario para la formación de la identidad nacional. Cada cultura se define por un proceso de imaginar narrativo, un relato de las historias de su propio pasado. Para Irlanda, la rebelión de 1916 fue un hecho crucial de reafirmación política y cultural, igual que los movimientos de afirmación nacional que le precedieron. Sin embargo, siempre se corre el riesgo de que estas manifestaciones de identidad se conviertan en una ortodoxia centralista que sirva para legitimar el orden social:

...such a process of reaffirmation can be reverted into a mystificatory discourse which serves to critically vindicate or glorify the established political powers. Ricoeur's point is essentially that in such instances the symbols of a community become fixed and fetishized; they serve as lies (O'Brien, E. (1999). Obtenido el 2 de febrero de 2006 en <http://social.chass.ncsu.edu/jouvert/v4i1/obrien.htm>).

También Bhabha advierte sobre la fijación y el fetichismo de la identidad que, en las culturas coloniales, trae consigo el "romance celebratorio del regreso a las raíces": "An important feature in colonial discourse is its dependence on the concept of 'fixity' in the ideological construction of otherness... an articulation of difference" (Bhabha 1994: 9, 67).

En este sentido, la reivindicación nacionalista irlandesa ha sido un discurso, banalmente, asumido por la elite de la clase social dominante, miembros pertenecientes al mismo poder social que borró las señas de identidad de Irlanda en el transcurso de la historia. La deliberada manipulación de este discurso –que responde a los intereses exclusivos de un grupo social– lo convierte en ficción colonial. De este modo, "el foro de lo público" nos trae un discurso hermético, impuesto por la clase privilegiada de protestantes anglo-irlandeses que excluye lo diferente y, como en el caso de Stephen, niega cualquier posibilidad de participación. La promesa de un espacio público abierto a la dialéctica se disipa y deja como alternativa el terreno dialéctico de la ironía.

III. LA RETÓRICA DE LA OPRESIÓN IDEOLÓGICA

III.1. DEL ARTISTA EN "TELEMAQUIA" A *ODISEA*: LA NARRATIVA DEL HOMBRE COMÚN

La inestabilidad de "Proteo" introduce un giro significativo en la práctica narrativa iniciada en "Telemaquia", ahora llega, como dice Joyce, "su Ulises" (véase I.4. LA DESESTABILIZACIÓN IDEOLÓGICA). Tal vez la esperanza contemplada en la llegada del barco de tres palos al final de "Proteo" sea vaga e ilusoria, pero no, en cambio, la decisión resolutiva de Stephen de abandonar la torre, hecho que Giorgio Melchiori traduce como gesto político: la torre es el símbolo de la negación, el lugar elegido por el artista para recluirse solitario a jugar con el lenguaje. La imagen de la torre, añade Melchiori, –más allá de argumentaciones basadas en la religión o en la psicología– siempre ha ejercido una atracción universal, tanto el deseo de conquista como el de retiro y aislamiento, y la expresión "Torres de marfil" sintetizó la visión aristocrática de la función del arte promovida por el movimiento decadentista de finales del XIX. Yeats, haciendo realidad este deseo, compró por 35 libras el castillo en ruinas en Thoor Ballylee. Pero lo que simboliza la torre para Yeats* se distancia estética y políticamente de la visión de Joyce (véase G. Melchiori, en Jones 1986: 25-8).

En *Ulises*, la torre Martello es el refugio y el templo del nuevo paganismo pero en forma de parodia, como demuestra la explícita alusión a Matthew Arnold y al círculo de Oxford: "Young shouts of money voices in Clive Kempthorpe's rooms (...) To ourselves... New paganism... omphalos" (*U.7*) El artista que se aísla del resto de la humanidad, en un gesto de desafío, protagoniza una rebelión solo aparente que, para Ellen C. Jones, se traduce en una inhibición de la lucha: "The tower represents isolation from the rest of mankind, intellectual snobbery – not the refusal to submit, but the refusal to fight" (Jones 1986: 28).

*Yeats asociaba la torre con el poder, la violencia y la sangre... para él, la violencia es vida, y la sabiduría muerte.

Con Bloom se inicia la *Odisea*, pero su drama, en cambio, será en el espacio real de las calles de Dublín, en el ámbito de lo público, fuera del espacio que marca el distanciamiento social de "Telemaquía" y del contexto más significativo con el que se inicia la obra: la torre Martello, refugio del joven intelectual con su vanidad herida tras el fracaso de sus aspiraciones literarias. Los principios "miméticos" sobre los que se cimentaba su "yo" se desmoronan en "Proteo" y deja el inevitable vacío que no es, de modo alguno, el que da paso a la desesperación existencial –común en la obra de los grandes modernistas–, ahora el vacío es conciliador al estar acompañado con la reflexión irónica y la visión distanciada que concede el humor. Todavía existe esperanza si la mirada se distiende para captar la realidad más allá del artista, en esas figuras anónimas que deambulan por la playa, como dice Edna Duffy: "*Ulysses* shows itself able to imagine a potential community by representing different subjects simultaneously going about their own business..." (Duffy 1994: 54).

Una posible promesa del padre, ante la incertidumbre, nos llega con el sueño oriental de Stephen (*U.46*), presagiando el encuentro con Bloom, y con la visión de la llegada silenciosa del barco: "He turned his face over a shoulder, rere regardant. Moving through the air high spars of a three master, her sails brailed up on the crosstrees, homing, upstream, silently moving, a silent ship" (*U.50*).

El lenguaje heráldico y la condensada dicción, dice Sherry, pronostican el regreso con una música de concordia y reconciliación ("sails brailed up"), elevando la cadencia hacia el encantamiento (Sherry 1994: 32). Aunque, en "Eumeo", descubrimos que es el marinero Murphy –el falso personaje en la *Odisea*– el tripulante del *Rosevean*: La promesa del regreso se desvanece.

En opinión de Arnold Kettle, el regreso del padre, que augura la analogía homérica, también viene confirmado por el lenguaje:

...the obsolete, chivalric phrase is not pedantry... but calls in forces that haunt Stephen, the medieval church and its philosophers. He looks back not merely in space but into time (Kettle 1962: 129).

Esa imagen, en la que Stephen mira hacia atrás mientras se desplaza hacia adelante, ha suscitado distintas interpretaciones. "They are both 'homing'", dice Arnold Kettle, "but is separate from him yet of the world of which he is a part" (Kettle 1962: 129). Stephen, al observar la imagen con el gesto de Hamlet "rere regardant" corrobora, en opinión de Hans. W. Gabler, sus ataduras con el pasado y parece eclipsar la expectativa del encuentro: "It would seem that Joyce, too –rere regardant while moving onward– walked out on his own and Stephen's past as represented in *A Portrait*" (Gabler 1990: 227). Edna Duffy, en cambio, ofrece una lectura más dinámica y positiva: "...by presenting this ability through the figure of Stephen, himself on the move, it implies too that these subjects will not be static, but moving also" (Duffy 1994: 54). El enfoque de Edna Duffy es más esperanzador al leer en el gesto de Stephen una voluntad de escapar de su inercia y estatismo, de contemplar el discurso de lo ajeno a él y a su mundo.

Frank Budgen advirtió a Joyce sobre la inexactitud del término "crosstree". En su experiencia como marino, sabía que el término correcto era "yards" ya que "crosstrees" se refería a los mástiles más pequeños y ligeros, observación que obtuvo la siguiente precisión de Joyce: "There is no sort of criticism I value more than that. But the word crosstree is essential. It comes later on and I can't change it" (Budgen 1972: 57). Joyce dejó ese término por su asociación con la cruz cristiana, y por la misma imagen visual que despierta en el observador corriente, analogía que suscita lecturas místicas. Sobre esta cuestión, Daniel Schwarz opina que el barco de tres palos prefigura la unión simbólica de los tres personajes, y el barco será el útero artístico del que emergerá Stephen, relacionándolo, a su vez, con el sueño de Stephen en *Portrait*: el barco *Ireland's* trayendo el cadáver de Parnell. Ahora trae a su sucesor: "the ghostly presence of the artist –the fictionalised Joyce–" (Schwarz 1987: 101). Argumento compartido por MacMichael que ve en Stephen el vínculo entre Parnell y Joyce, el joven artista que escribirá la obra en su madurez para convertirse en el sucesor de Parnell:

Ulysses implies that Stephen is substituting for a person who will begin to write *Ulysses* in ten years. Not until Joyce-Stephen-Murphy has written it

can the character who plays the artist as a young man look over his shoulder and see that "homing ship" from whose foredeck all his thoughts and actions are inscribed. Once *Ulysses* is written, Stephen will have acceded to that very place within the father-son-ghost trinity he plays at wanting (MacMichael 1991: 152).

"Calipso" nos sorprende con la llegada de un nuevo protagonista en un contexto tan alejado y extraño al mundo de Stephen que parece que se inicie un libro nuevo, como observa Katie Wales:

In *Ulysses* the perspective is dramatically shifted in the fourth episode ('Calipso'), and the reader is confronted, in the same number of episodes, by a new centre of focalization, a new 'hero'" (Wales 1992: 77).

Si "Telemaquia" corresponde a Stephen (Telémaco), los tres primeros de *Odisea* corresponden a Bloom (Ulises), y presentan las actividades que ambos realizan por separado a la misma hora del día, hasta que, en "Eolo", se crucen en su camino por primera vez. Hugh Kenner destaca el contraste evidente entre los dos personajes:

Stephen, in the "Proteus" episode has passed through Calypso; Lotus-eating and Hades phases. There are transposition of detail, and the motifs of ensnarement, navel-gazing, and death are continually superimposed (Kenner 1987: 249).

O incluso, en términos narrativos, dos caracteres antagónicos: "el científico y el artístico", como los define David Fuller, que también señala la contraposición de ambos personajes: "Their tentative relationship is one central issue of *Ulysses*, and from the beginning Joyce sets up a pattern of correspondences between them, minor and major" (Fuller 1992: 39).

No obstante, la marcada oposición, no es sólo respecto al personaje, también lenguaje, texto y contexto son nuevos, repentino cambio estilístico que ocurre tras "Telemaquia" y que introduce una escena doméstica del personaje con un estilo indirecto libre cuyo registro coloquial ofrece una extensión de su pensamiento. Katie Wales señala: "The reader... is thrust in *medias res*... and very quickly now into the workings of Bloom's mind, via a shift in perspective and idioyncracies of narrative" (Wales 1992: 77). Y éste es el modo en que el

creador adapta el texto al personaje para acercar al lector a él y a su mundo: se trata de un día en la vida mediocre de Bloom, ciudadano medio, humilde y sin grandes aspiraciones que sufre sus penas, y como Ulises, "navega lo mejor que puede" entre los peligros del medio urbano.

Este inesperado impacto de la realidad cotidiana y ordinaria de una ciudad ha llevado a Ezra Pound a exclamar: "Where in hell is Stephen Telemachus?". Respuesta que da el mismo Joyce en una conversación con Frank Budgen sobre la centralidad del nuevo personaje: "Stephen no longer interest me to the same extent. He has a shape that can't be changed"; "Bloom's justness and reasonableness should grow in interest" (Budgen 1972: 107,118). Bloom representa valores humanos más positivos, que se impondrán progresivamente sobre el resto de personajes.

Ezra Pound no aprobaba el corte que sigue a "Telemaquia": "...ese corte no proporciona placer, no tiene ningún mérito intrínseco" (Pound 1971: 357). En opinión de Stanley Sultan, Pound desprecia a Bloom a quien considera que aparece en exceso (Sultan 1987: 198). Aunque Pound, en una declaración anterior, vea en este agente de publicidad "la base de la democracia", como Beuvar y Pécouchet, la democracia para Pound significa uniformidad y, en cierto modo, representa "lo vulgar":

...el hombre de la calle, el prójimo, el público, no el nuestro sino el del señor Wells; también es Shakespeare, Ulises, El Judío Errante, el lector del *Daily Mail*, el hombre que da crédito a lo que lee en los periódicos, Todo el Mundo, y "el chivo" (Pound 1971: 277).

La preferencia de Pound por Stephen quizás revele su identificación con él como artista, su sentido de pertenecer a la elite cultural y, por tanto, manifestación de un sentimiento de superioridad, a la vez que un distanciamiento de los valores de la calle: la consagración del "yo" como territorio narrativo. Phillip Herring comenta respecto a la postura encumbrada del artista:

Joyce may have turned his back on Stephen in *Ulysses* because his character was too fixed, as he said, but more precisely because Stephen is programmed for defeat in life as in art (Herring 1987: 98).

"I haven't let this young man off very lightly, have I?", es el juicio de Joyce respecto a Stephen, confesando su proyección autobiográfica: "Many writers have written about themselves. I wonder if any of them has been as candid as I have?" (Budgen 1972: 52). Aunque Stephen pueda resultar rebuscado, e incluso pedante (Kettle 1962: 133), para Stanley Sultan, es de los pocos dublinesees en *Ulises* que no es esnob o intolerante hacia el sencillo y "aparentemente" mediocre Leopold Bloom (Sultan 1987: 214). Bloom sufre como Stephen pero, al contrario que él, no desaprovecha el estímulo que le da la vida. Ellmann lo describe como "a humble vessel elected to bear and transmit unimpeached the best qualities of the mind" (Ellmann 1977: 89). Phillip Herring sintetiza el contraste más relevante de ambos personajes:

In *Ulysses* we see Stephen's inevitable entrapment within the self. As we leave claustrophobic "Proteus", we turn with relief, as Joyce must have done, to the felt life of Leopold Bloom's world. Like a *Dubliners* character, Bloom makes many ludicrous errors, especially in matters of scientific fact, but unlike Stephen, he does not live guiltily in opposition to moral convention. It is a commonplace of Joycean criticism to point out that, though they both must deal with anxiety, guilt, isolation, and bondage of sorts, Bloom is the generally well-adjusted survivor Stephen must learn to become if he is to live happily in the world (Herring 1987: 155).

Bloom no permite que el pasado determine su vida cotidiana. Su sufrimiento no es menos existencial que el de Stephen pero, aunque su estado de ánimo se hunda, siempre prevalece el humor. Bloom ejercita la capacidad de saber contrarrestar los recuerdos tristes y los pensamientos que le angustian con las pequeñas evasiones que le ofrece la vida cotidiana o los escapes que su fantasía le proporciona. Extrae placer de las cosas más insignificantes, y no posee grandes ambiciones que frustren su presente. Joyce observó una vez:

It is a foolishness to sigh back for the past, to feed the hunger of us with the cold stones. Life we must accept it as we see it before our eyes, men and women as we see them in the real world, not in the world of fairy... (J. Joyce, en Ellmann 1982: 71).

Peter Garret considera a Bloom el competente viajero dispuesto a negociar en la corriente de Dublín. En cambio, Stephen va buscando significados simbólicos y abstractos en el mundo natural. La respuesta de Bloom ante "lo simbólico" siempre adquiere un giro ocurrente, como muestran sus reflexiones sobre la religión en "los Comedores de Loto" cuando recuerda la divertida y satisfecha interpretación de Molly de las siglas *I. N. R. I.* o *I. H. S.*: "iron nails run in", "I have suffered" (*U.78*). El pensamiento de Bloom, al contrario que Stephen, no ha sido moldeado por la religión pero, aun así, para Peter Garret, la mirada de Bloom no sustituye a la de Stephen, sino que la complementa:

Stephen's thoughts surround his observations with a mesh of literary, historical and theological allusions, while Bloom's giving a much fuller reflection on the physical world around him, adduce the lore of popular science (...) The different modes of *Ulysses* imply both points of view, both the abstracted reading of obscure symbolic signatures and immersion in natural flux. As with the two major characters, so with the two basic modes: neither is complete or sufficient in itself. They stand in a complex relation in which their respective qualities appear, perplexingly, as both complementary and incompatible (Garret 1969: 260-1).

Para Richard Ellmann también son dos personajes complementarios y ambos comparten el papel principal en *Ulises*. Del mismo modo que Joyce modificó la relación entre Telémaco y Ulises para que Bloom y Stephen funcionaran en tándem: "There are not one but two Ulysses...Together, though unwittingly so, they wage the battle of Dublin, the attempt to instil a foreign conscience into their native city" (Ellmann 1977: 40). Aunque para Joyce el papel de Ulises sólo le pertenece a Bloom (véase I.4. LA DESESTABILIZACIÓN IDEOLÓGICA y Budgen 1972: 48). "Stephen Dedalus is the portrait and Bloom is the allround man" dice Budgen "Bloom is son, father, husband, lover, friend, worker and citizen" (Budgen 1972: 65). Pero más precisa es la caracterización de Patrick Parrinder del personaje: "To make the modern Ulysses not only a "cultured allroundman" but a Jewish advertisement canvasser with an unfaithful wife was a bold stroke of genius" (Parrinder 1984: 118).

Bloom es una figura polémica dentro y fuera del texto. No es sólo rechazado por los demás personajes, tampoco ha despertado las simpatías de parte del público lector y la crítica. Arnold Kettle dice que Bloom, a pesar de su bondad,

compasión y gesto generoso no realiza ninguna acción que no sea estéril, al igual que el resto de personajes en la obra (Kettle 1962: 133). Clive Hart comparte esta misma visión de fracaso: "In the Dublin of *Ulysses*, aspiration is rarely matched by achievement, perception fails to confirm intuition, actions do not lead to expected results..." (Hart 1977: 183). David Hayman también considera a Bloom carente de poder, cómplice y víctima de su propio destino, y cree "sencillamente ordinaria" su posición respecto al mundo:

Es una persona que sufre a causa de su indecisión, rasgo que comparte con Stephen, pero que, a diferencia de éste, y como la mayoría de los hombres, no tiene suficiente conciencia de sí mismo como para entender la naturaleza de las decisiones que pudiera tomar o para hacerse preguntas sobre los motivos personales de sus errores (Hayman 1979: 88).

La disparidad y diversidad de interpretaciones respecto a los rasgos de Bloom y Stephen, tal vez, sean resultado de una visión excesivamente polarizada de los personajes, los cuales quedan delimitados dentro de la caracterización que responde a la dicotomía "científico/ artístico", a la que anteriormente aludía David Fuller. Dentro de esta dinámica resulta difícil que Bloom, ciudadano de a pie, posea cualidades mentales por encima de la clase social a la que representa pues no responde a la fuerza creativa e imaginativa que se espera del héroe literario. El estilo informal del habla de Dublín, en el que se proyecta el proceso mental de Bloom –con elipsis, desplazamientos y omisiones–, tampoco responde a la caracterización del héroe que tradicionalmente se espera; resulta excesivamente común y limitado. Katie Wales subraya la sensación telegráfica de pensamientos e imágenes en la mente de Bloom: frases cortas como pausas que sugieren, a través de la ausencia de conexión, falta de fluidez natural frente a la locuacidad retórica y riqueza lingüística de Stephen:

Bloom's grammatically unsophisticated mind-style, foregrounded as it is in long stretches of interior monologue, works on the reader to suggest symbolically a certain kind of intelligence rather different from Stephen's, one unschooled in intellectual discipline, the product of an ordinary level of education... Stephen's monologues convey in contrast an incisiveness yet also an expansiveness of thinking... His lexis is often poetic, abstract, even arcane (Wales 1992: 79).

Para Hugh Kenner, como para Clive Hart, *Ulises* refleja la maquinaria del mundo contemporáneo, la imposibilidad de reconciliar la experiencia interior del hombre con su realidad exterior (Hart 1977: 183). Bloom, añade Hugh Kenner, como representante de la cultura contemporánea carece de ideas, "the book contains no ideas" (Kenner 1987: 209). La mente de Bloom es el reflejo de esa realidad carente de valores, el hundimiento del heroísmo del mundo homérico:

It is essential to the total effect of *Ulysses* that it should seem to be the artefact of a mind essentially like Bloom's...a mind that loses nothing, penetrates nothing (...) the mode of consciousness proper to industrial man, that in *Ulysses* industrial man is judged (Kenner 1987: 167).

Ese modo de conciencia del individuo en la gran urbe industrializada no podía acontecer en Dublín, capital de un país fundamentalmente rural y agrícola. Harry Levin también critica a Joyce por no utilizar la historia para darle cierta nobleza épica al tema urbano, como hicieron Victor Hugo y Leon Tolstoy: "Bloom es borroso y ridículo" (Levin 1959: 75). Y, aun así, la centralidad, como dice Jennifer Levine, nos viene dada en la realidad concreta y urbana de Bloom:

Ulysses describes a quintessentially urban world (though not an industrial one). Most of the action takes place in a public space, and most of the action is talk –the kind of talk that happens when men hang out together at street corners or in public bars (Levine 1990: 136-7).

La visión de Hugh Kenner, como la de T. S. Eliot*, confirma la separación de individuo y sociedad, el desencanto de la cultura moderna que Malcolm Bradbury considera propia del modernismo, el refugio en la experimentación radical del arte como expresión subversiva de ese desarraigo social:

*Malcolm Bradbury reproduce el comentario de T. S. Eliot respecto a la notable modernidad de *Ulises*: "una manera de controlar y ordenar, de dar forma y significado al inmenso panorama de futilidad y anarquía en que consiste la historia contemporánea (Bradbury 1990: 198).

En la *Odisea*, "las jornadas son heroicas... y se venera la valentía, la castidad y el honor. En *Ulises*, toda esta grandeza está recortada y parodiada... *Ulises* es un libro vulgar –o, más bien, un libro de lo vulgar– en el que las cosas triviales adquieren rango de función mítica" (Bradbury 1990: 194).

Ellmann, con otro enfoque, opina que lo trivial y corriente no adquiere tan sólo "el rango o función de", sino que "es" una nueva forma mítica: "Joyce's discovery... was that the ordinary is the extraordinary" (Ellmann 1983: 5). A Bloom se le puede considerar un personaje burgués por ser sus aflicciones simplemente las que derivan de su condición de esposo y padre; su drama, "aparentemente", no parece tener trascendencia más allá del ámbito de lo cotidiano. La historia de Bloom es la del marido corriente y no la de los grandes dramas, es la desventura de un Ulises que está desplazado de su hogar. Budgen lo describe así:

He is the social being in black clothes and the naked individual beneath them. All his actions are meticulously recorded. None is marked "Private". He does his allotted share in the economic life of the city and fulfils the obligations of citizen, husband and friend, his body functioning meanwhile according to the chemistry of human bodies (Budgen 1972: 66).

Parece inevitable la necesidad del lector de identificarse con el protagonista, pero no resulta fácil hacerlo con quién consideramos inferior y débil de carácter y que, además, exhibe, con descarada ostentación, su intimidad. David Hayman ejemplifica esta tendencia al subrayar las cualidades del protagonista que despiertan sentimientos de rechazo:

Podemos incluso sentir por él lo que él no es capaz de sentir, cierto doloroso embarazo ante sus placeres y sus gustos o una vaga tristeza a causa de su incapacidad de darse cuenta de su debilidad en relación con Stephen o de apreciar su fuerza en relación con Molly. Por encima de todo ello se afirma nuestra impresión de que Bloom es un personaje sobrehumano, de que ha sido deliberadamente exagerado como monstruo de normalidad. El resultado es cómico, sí, pero una comedia rociada de patetismo que, como gran parte de lo moderno se revuelve contra el lector casi en la misma medida en que afecta al débil, ciego, estúpido o atrofiado protagonista (Hayman 1979: 87).

Rechazamos a Bloom porque muestra lo que nos resulta desagradable o censurable del ser humano. Probablemente sea la apuesta de Joyce para frustrar nuestras expectativas respecto al protagonista. Como dice Mark Wollaeger:

...Joyce does not aim to sustain, over the course of the narrative, a continuous novelistic identification between the reader and any character" (Wollaeger, M. (1999). Obtenido el 12 de febrero de 2002 en <http://hjs.ff.cuni.cz/archives/v2/wollaeger/index.html>).

En este sentido, Anthony Cronin subraya la deliberada neutralidad del autor:

Joyce's purpose would not have been well-served either if Bloom had been merely the sort of stupid, acquiescent, bumbling mediocrity which earlier criticism often made him out to be. It was necessary that he should be deprived of certain dignities and exposed in certain lights, that he should be the opposite of Napoleonic and often the apotheosis of the foolish, but it would not have done, either, to make him out merely a dull cretin (Cronin 1989: 84).

Bloom, y no Stephen, vulnera las expectativas de la convención narrativa en la que el protagonista debe distinguirse –para bien o para mal– del resto de sus congéneres. El interés poético no se centra en la posible proyección trágica de Bloom, de ahí que parte de la crítica considere el sufrimiento de Bloom como "trivial y obvio, no sujeto a un vínculo metafísico, psicológico o cultural, sino resuelto en fragmentos verbales" (Pérez Gállego 1978: 28).

Precisamente en Bloom se muestran los aspectos de lo humano que "socialmente" se ocultan, por un proceso de pensamiento inconexo –pero que dramatiza la constante interacción del individuo con el estímulo del medio–, a lo que se suma una sexualidad un tanto "anormal". Bloom resulta ridículo en la pródiga exhibición de sus intimidades pero, como dice Anthony Cronin, es el portavoz del aspecto cómicamente sórdido del ser humano: " ...here is the familiar: the worn familiar, comical, shabby, eroded but not collapsed face of humanity" (Cronin 1989: 85). Ningún otro personaje en la literatura había sido expuesto en ese grado de intimidad de cuerpo y alma, comenta Harry Levin, "*Ulises* es uno de los pocos libros que dan a las funciones animales la misma importancia que tienen en la vida" (Levin 1973: 87). El personaje es puesto en

situaciones que despiertan nuestro rechazo, como la masturbación en la playa, aun así es la medida de su éxito y su fin último, que sobreviva, y que lo haga como un triunfo:

If Bloom was to survive as the first great anti-hero, standing in for all unheroic men, including the self, if the "silent secrets" sitting in the dark palaces of all men's hearts which were "weary of their tyranny" were to be dethroned, the avatar had to be subjected to and his power of survival tested against the most open and the most cruel tests (Cronin 1989: 82).

El mundo como experiencia es vuelto del revés. Todo aquello que es socialmente tabú se exhibe con divertida provocación. Patrick Parrinder ve en lo cómico no sólo el modo de contar los placeres no santificados, sino también de sacar a la luz el dolor inevitable: la risa y el exceso como formas de mantener la pena a distancia. No es casual que Leopold Bloom, obra maestra de caracterización cómica, sea hijo de un suicida (Parrinder 1984: 7).

En contraste con la afirmación de Ellmann: "Joyce was the first to endow an urban man of no importance with heroic consequence", la elección del protagonista tampoco fue del agrado de la crítica marxista: un héroe no puede carecer de ambiciones o de un sentido dramático de lucha, y el injustificado interés por la clase media baja sólo podía tener como intención la sátira. En este sentido, es ilustrativo el comentario de Joyce a su amigo Eugene Nolas: "I don't know why they attack me. Nobody in any of my books is worth more than a thousand pounds" (Ellmann 1983: 5). Fredric Jameson, para quien los personajes de Joyce son todos pequeño-burgueses, recoge de otro modo la protesta: "I don't know why the communist don't like me ...I've never written about anything but common people" (Jameson 1982: 134).

Respecto a la cuestión de clase, Cheryl Herr recoge un comentario realizado durante el encuentro en 1982 de la *International Association for the Study of Irish Literature*: "...the trouble with talking about the working class in *Ulysses* is that no one does any work in the novel"; comentario acogido con aprobación por el público presente. Sin olvidar que en *Ulises* se observa cierta actividad laboral (de la clase mas bien baja) en las calles de Dublín y que tanto Stephen

como Bloom trabajan, Herr destaca que dicha omisión es el modo de Joyce de mostrar una sociedad paupérrima, de denunciar con el silencio la realidad de la ausencia:

That relatively little work is seen in progress in *Ulysses* suggests a society in which the status of the worker was highly ambiguous and in which poverty and unemployment were so widespread as to have disrupted the proportions typical of European class structure (Herr 1986: 19-20).

Como constata Herr, la merma de la fuerza laboral, causada por las grandes hambrunas del siglo XIX, y las condiciones políticas y económicas de Irlanda impidieron el establecimiento de una clase industrializada. De hecho, Stephen, que proviene de una clase social acomodada, muestra las señales de la penuria económica y espiritual en su ropa prestada y raída y en su aspecto descuidado. La privación económica se extiende más allá de los límites de la clase social más baja hasta alcanzar a la antigua burguesía irlandesa acomodada.

Bloom surge del medio urbano y no –por no pertenecer a la clase obrera– sufre menos la marginación, sólo que ésta es por cuestión de raza. No se puede tener "conciencia obrera" en una urbe no industrializada como Dublín, pero sí sentir la hostilidad de la mentalidad provinciana de una pequeña ciudad, donde todo el mundo se conoce y está social y "políticamente" controlado. No es, exactamente, el medio cosmopolita de la vida burguesa que afirma Patrick Parrinder pero sí la épica irlandesa y se halla impregnada del espíritu del exilio: "If Bloom is the representative of a transient population, compelled to sink his roots in a shallow soil, his position in Ireland is no different from that of millions of Irishmen overseas" (Parrinder 1984: 118).

Bloom es suficientemente ajeno a su medio social para marcar la diferencia, sus esfuerzos por comunicarse con sus congéneres nunca acaban de tener éxito, pues al ser judío, aunque irlandés, no es para sus conciudadanos realmente de Dublín. Bloom carece de raíces en el sentido estricto y está desligado tanto de la religión católica como de la judía. Quiere participar en la vida social pero no comparte las aficiones de los hombres irlandeses. Su

identidad no definida es una forma de ataque irónico contra la intolerancia racista. Y es, además, esta misma posición ambigua lo que le confiere universalidad.

A pesar del fracaso y oprobio social, Bloom, sin la virulencia de Stephen y a su modo, rechaza los valores de la sociedad en la que vive con cómica tenacidad. Su postura ideológica se hace explícita en su comportamiento social, en su desinteresada ayuda al prójimo (aunque la crítica marxista considere un gesto ideológicamente poco significativo cuando se dirige hacia personas aisladas): a la viuda de Dignam, al ciego a cruzar la calle, a Mrs Purefoy –sufriendo en el paritorio–, incluso al gato que reclama su atención... y sobre todo la actitud hacia Molly o su preocupación por Stephen. Tolerancia y sensibilidad, dos cualidades no precisamente frecuentes en el mundo masculino del Dublín de la época y, por tanto, rasgos de una nueva forma de heroicidad.

Para Stanley Sultan, la elección de Bloom es un gesto ideológico. Joyce eligió a un héroe que piensa a saltos sin ser convincente o elocuente. Mientras Yeats exigía la distinción entre personas, Joyce estaba a favor de eliminar las barreras sociales:

His having elected to make the protagonist of perhaps the most ambitious novel ever written not a crusading newspaper publisher, intellectual columnist, principle editor, intrepid war correspondent (as Lawrence, Woolf, Pound, Hemingway might have done), but a seller of advertising – on commission– is relevant to criticism of *Ulysses* (Sultan 1987: 195-6).

La elección de estilo y lenguaje, la comunicación de un sentimiento dramático a través de cauces poco convencionales tiene mayor fuerza como expresión de una ideología que una elocuente argumentación o una declaración poéticamente estética pero desprovista de emotividad. Que la postura política e ideológica de Bloom no se manifieste de modo explícito no lo convierte, necesariamente, en el personaje anónimo que se rinde a los estímulos de la gran urbe porque Bloom siempre conserva su capacidad de respuesta, como se observa en la corriente de asociaciones que despierta el cartel de llamada a

filas en "los Comedores de Loto" ante la invocación persuasiva de la propaganda, Bloom muestra una distancia crítica (U.70).

Seamus Deane, señala la actitud elitista de Matthew Arnold en *Culture and Anarchy* donde refleja sus ideas sobre la cultura como experiencia personal que nos salva de la anarquía. Es el refugiado en rebeldía contra una sociedad que le es hostil, posición que contrasta con la de Joyce:

Joyce knew the dangers of the sterile, atomic view of the individual" and sought to avoid them by locating the individual in the totality of a communal human life which would embrace the past and the present, the accidental and the designed (Deane 1986: 19-20).

Joyce, como creador de Stephen, plantea su propia relación como artista con lo ajeno a él, con lo mundano y corriente. Mundo que le es ajeno, precisamente, por ser escritor pero como Joyce "yearns for it in vain; and... celebrates and glorifies it in his work" (Sultan 1987: 217). Cándido Pérez Gállego dice en alusión a Stephen: "En tal enjambre de angustia monogal debe integrarse la ciudad como voz plural, como macrotexto" (Pérez Gállego 1978: 26).

Para Anthony Cronin el sencillo Leopold Bloom de *Eccles Street*, es el mediador entre el artista y la humanidad, un mediador entre el hijo y el mundo del padre consubstancial, el punto de encuentro entre Dublin y Trieste, entre el mundo del padre y sus amigos en Irlanda y el del artista en el imperio austro-húngaro, lugar de nacimiento del padre de Bloom:

Joyce came to delight in the possibilities of his father's world, but he did not desire to be part of it. Hence his hero is Bloom, the common man who is also the outsider, the Dubliner who is also a stranger (Cronin 1989: 88).

Leopold Bloom, el humilde ciudadano medio de ninguna parte, no redimido como el artista de los avatares de la vida corriente, y que no tiene de la necesidad de sublimar de modo heroico los puntos débiles de su ego. Pero su visión no es más trivial por ser menos introspectiva que la de Stephen, en contra de la observación de David Hayman:

Pero, mientras que la seguridad de Bloom es producto de la ignorancia y de la limitación de sus facultades, la confusión de Stephen es la propia de la persona brillante y con demasiados conocimientos (Hayman 1979: 89).

Afirmación discutible, en cuanto a que la seguridad de Bloom es tan sólo aparente, pero que, además, no es concluyente. La ausencia de elocuencia en Bloom no significa que sus reflexiones carezcan de profundidad. Como observa Goldberg, sus juicios no son utópicos ni amargos, pero son reveladoramente críticos en su casual giro final: "He constantly places the society he observes against his sense of what it ought to be: its sloth and evasion, its empty rhetoric and sentimentality, its brutality, its injustice" (Goldberg 1962: 91-2).

Goldberg ilustra su comentario con el siguiente fragmento de *Ulises*:

They buy the place up with gold and still they have all the gold. Swindle in it somewhere. Piled up in cities, worn away age after age. Pyramids in sand. Built on bread and onions. Slaves. Chinese wall. Babylon. Big stones left. Round towers. Rest rubble, sprawling suburbs, jerrybuilt, Kerwan's mushroom houses, built of breeze. Shelter for the night.

No one is anything.

This is the very worst hour of the day. Vitality. Dull, gloomy: hate this hour. Feel as if I had been eaten and spewed (*U.157*).

Pasaje que nos recuerda la divagación de Stephen en "Proteo" sobre los detritos acumulados en la playa por el tiempo (véase I.4. LA DESESTABILIZACIÓN IDEOLÓGICA y *U.44*). Mas la reflexión de Stephen, metafóricamente dirigida al lenguaje, es más estética y poéticamente bella, la de Bloom más bruscamente entrecortada y real: la pervivencia de la miseria humana y la injusticia social, huella "arquitectónica" que dejan las civilizaciones con el paso del tiempo. Radford define este fragmento como el más nihilista del día de Bloom (Radford 1978: 277).

Salvar la distancia entre el mundo del artista y los valores humanos del hombre común posiblemente sea el salto ideológico que marca el paso del mundo de Stephen al de Bloom, de "Telemaquia" a la *Odisea*. El aislamiento en postulados estéticos, por mucho que pretendan ser expresión de una forma

radical de subversión, corre el peligro de llevar a estancamientos ideológicos al intentar imponer dichos postulados como principios absolutos. En este sentido, la caricatura de Matthew Arnold en "Telémaco" es inequívoca (véase *U. 7*), como observa Seamus Deane, la pasividad de Matthew Arnold, disfrazado de jardinero sordo, muestra la actitud de no querer reconocer la corrupción que esconde la cultura de una Oxford "helenizada":

While Clive Hemphorpe is being debugged in the rooms of a spuriously "Hellenized" Oxford, the gardener cuts the grass, impervious to this undergraduate noise. His solemn and formal gait, his refusal to acknowledge this degraded and degrading romp, is an index of his refusal to accept the anarchy, callow and freakish, bred within the walls of Oxford and culture (Deane 1986: 20).

El retorno a un espíritu "conciliador" helenista era lo que propugnaba Matthew Arnold para contrarrestar la crisis cultural de la época moderna y, además, – con grandes dosis de fantasía– la propuesta adecuada para solucionar el brutal conflicto anglo-irlandés. El desconocimiento –voluntario o involuntario– y la renuncia a indagar en la realidad política y socio-económica del conflicto le lleva a reducir el problema a un mero tema de inadaptación cultural por motivos étnicos. Su idea de una nueva civilización dominante, basada en sus teorías sobre la complementariedad de las "razas" celta y sajona, era una forma "dulce y liberal" de atraer la colonia al imperio, argumento que Seamus Deane considera especialmente útil para aquellos que intentan promover teorías de superioridad racial:

He was an apologist for power. His support for the state (on the Prussian model) and for the categories of race and culture inevitably led to the creation in his work of what Nietzsche, in a different context, called, "the pathos of distance"... the "noble, powerful, high stationed and high-minded" as the creators of an idea of goodness in order to distinguish themselves from the "low, low-minded, common and plebeian (Deane 1986: 14).

Su sentido de pertenecer a una clase superior parecía conferirle el derecho a dirimir un conflicto en el que Irlanda era la gran ausente, y en el que la necesidad de autogobierno quedaba fuera de la cuestión. Irlanda no tiene voz porque es "lo inferior" y, como tal, no está capacitada para decidir su suerte

(Buck Mulligan, el helenista frívolo e irresponsable, es el eco del pensamiento esteticista de Arnold).

Bajo la bondad aparente de un helenismo "solidario" se esconden argumentos de integridad racial que, en último extremo, justifican la violencia contra lo diferente. El *citizien*, que ataca a Bloom por ser judío, es el paradigma de este comportamiento paradójico pues su acérrimo nacionalismo no le impide relacionarse con los colaboradores del régimen colonial.

Las implicaciones de superioridad racial y cultural de estas teorías tiñeron los argumentos nacionalistas y las obras del Renacimiento Irlandés. El concepto de heroísmo, como observa Seamus Deane, es otra variante del concepto arnoldiano, que proclama la superioridad del grupo autóctono frente a la inferioridad de lo foráneo. Este concepto vuelve a ser reincorporado por escritores del último cuarto del siglo XIX en cuyas novelas el artista se convierte en personaje central:

...the heroism of the extraordinary individual who, confronted by the mob, must create a distance from it and, in doing so, develop a kind of chivalry of the intellect. Yeats is the outstanding example of a writer who achieved this in poetry, moulding his conception of the heroic artist to his conception of the heroic race and finding the English and the Irish middle classes his figure of the Other, the enemy (Deane 1986: 14-15).

Bloom, intencionadamente, pertenece a ese grupo anodino de la clase media, no se siente héroe elegido para causa alguna social o política, ni impone el sacrificio de su vida en la búsqueda del ideal de perfección. Por esa misma razón, Bloom no tiene una sino muchas analogías bíblicas y literarias porque él es "everyman" y, por tanto –como concluye F. L. Radford–, no puede tener una sola representación simbólica ni ser el portavoz de un único credo ideológico:

...it is surely a mistake to see Bloom as being finally offered to us as a Christ-figure, or any other single icon... it is not as a comic sexual eccentric or hero martyr that Bloom remains with us, but as the simple man of goodwill (...) It is a prosaic ideal, like any that can be lived within the ordinary community of mankind, but this enables it to absorb the absurd in

human existence and to incorporate the comic –where the grand ideologies of perfect orders fail (Radford 1978: 316).

El gesto político al que se refería Melchiori, en el sentido más profundo del término, significa la renuncia a la torre, como símbolo del orgullo del intelectual que se aísla del mundo. La antítesis al concepto aristocrático del arte llega con un nuevo héroe pues Bloom incorpora los aspectos comunes de la condición humana nunca antes concebidos como valor literario, como palabras que articulan la dimensión de la historia y del mundo.

III.2. LA CIUDAD COMO PERSONAJE

Gran parte del estudio crítico limita el papel de la ciudad a simple telón de fondo de la acción y proyección de los personajes principales, cuando, en muchas ocasiones, es el mismo espacio urbano el que adquiere protagonismo narrativo. Este enfoque omite la significación que proporciona la extensa red de alusiones –explícitas o veladas– que configuran el marco socio-cultural de la época y que aluden a la dinámica de fuerzas que conforman la experiencia social. El análisis de estas alusiones, entrelazadas en el texto, junto con la potencia expresiva del juego estilístico abre en la narración una realidad más profunda que la conciencia individual del personaje. En general, la argumentación crítica más autorizada no ha prestado atención al entramado socio-cultural al limitarse, exclusivamente, a los aspectos temáticos de la ficción. Como apunta Cheryl Herr: "It is both convention and countermesssage that Joyce allusive network makes evident when we examine it as an anatomy of cultural forms rather than as a catalogue of thematic accents" (Herr 1986: 5).

Este apartado de la investigación trata de explorar la dinámica de fuerzas ideológicas latentes en el texto, examinando, en particular, "Hades", "Eolo" y "Las Rocas Errantes" como territorio público donde emergen los mensajes institucionales que moldean la experiencia colectiva.

En "Hades", la Iglesia es la institución que marca la vida espiritual de Dublín, como la prensa, en "Eolo", moldea la mente de la colectividad. El rito que envuelve "lo sagrado", como la retórica fosilizada de los medios de comunicación, se basa en mensajes repetitivos que calan en un público excesivamente receptivo cuya experiencia colectiva queda, así, congelada en la convención.

En el espacio urbano, la adaptación de la gran urbe con sus grandes avenidas y monumentos al poder imperial funciona como elemento de impacto para despertar en el ciudadano el mismo sentido de temor y fascinación que el rito religioso. Así en las "Las Rocas Errantes" el desfile triunfal del virrey cruza las arterias de la ciudad ante un público extasiado. Son mensajes ideológicos que

llegan, inconscientemente, como estímulos visuales; igual que el frenético movimiento de los nuevos tranvías, las vallas publicitarias y carteles que empiezan a amueblar la ciudad para que sea un espejo de las grandes urbes imperiales.

Pero junto a los signos del poder imperial, indirectamente, convergen en el espacio narrativo los signos del retraso urbano y el declive social de una colonia. Y es en la confrontación de estos elementos donde –indirectamente– emerge la crítica irónica, subversión narrativa que es resultado de la confrontación de los valores institucionales y la experiencia real, al igual que el ritual católico de la muerte en "Hades" se desmorona bajo la presión de la mirada "ajena" de Bloom.

III.2.1. "HADES": LA PROYECCIÓN DE LA MUERTE EN LA SOCIEDAD

En gran medida, "Hades" prefigura "Las Rocas Errantes" al conceder a Dublín la preeminencia narrativa. Aunque Bloom mantiene el papel de personaje principal en el episodio, su centralidad sirve de contrapunto para enfocar el temperamento de la sociedad irlandesa.

Igual que Odiseo visita el mundo de los muertos, Bloom asiste al funeral de Paddy Dignam en su recorrido por las arterias de la ciudad. Hugh Kenner observa que, en la católica Dublín los funerales son asunto de la mañana; los cuatro ríos que surcan la morada de los muertos en Homero obligan el paso consecutivo del cortejo fúnebre por el Dodder, el Grand Canal, el Liffey y el Royal Canal. Las correspondencias homéricas –según Kenner– son útiles para aportar razones o llenar indecisiones ante múltiples posibilidades (Kenner 1987: 27). Pero además de llenar coincidencias con el paralelo, Frank Delaney señala otra razón: siguiendo la ruta del cortejo fúnebre es el modo de conocer las grandes y pequeñas calles de Dublín. La incongruente disposición de los edificios en las zonas decadentes, la insalubridad de los barrios pobres frente a la Dublín moderna de tranvías, estatuas y monumentos:

Riches and gauntnesses line the route: between the architectural pauperism and the Palladian opulence wealthy and starved townscapes jar together like screeching metal (Delaney 1983: 60).

"Hades" introduce en la significación social de la muerte en la vida de Dublín. El paso del cortejo fúnebre por las vías de la ciudad nos habla de las convenciones culturales asociadas a la muerte y del impacto emocional en la vida cotidiana de sus habitantes, así como, de los estereotipos de ritual y pompa enraizados en la conciencia colectiva, labor y legado de la Iglesia católica. En Newbridge Avenue, Sandymount, vecindad de los Dignam, los comercios han cerrado y las ventanas están bajadas en señal de duelo. Al paso del cortejo, los transeúntes se detienen en silencio y los hombres se descubren en señal de duelo (U.85).

En el retrato de la ciudad, aparecen algunos personajes de *Dubliners*. Ficción dentro de otra ficción pero, entre tanto detalle realista de Dublín, el saber que estos personajes existen fuera de *Ulises* aumenta el sentido de referencia a un mundo real: "The Dubliners characters bring with them Dubliners themes: emotional paralysis and religious factionalism" (Fuller 1992: 42).

El anti-semitismo forma parte del espíritu católico de Dublín. El episodio se abre con la escena de entrada al carruaje de caballos, sucio y desvencijado, que llevará a Bloom y a su círculo de conocidos al cementerio de Glasnevin. Martín Cunningham, Mr Power y Simon Dedalus suben primero y, sólo después de haber tomado asiento: "—Are we all here?" (*U.84*), invitan a subir a Bloom. La escena de la entrada al carruaje marca la exclusión de Bloom de la comunidad, "odisea" que continua durante el trayecto con la mención de los temas más dolorosos para Bloom: el adulterio de Molly y el suicidio de su padre. Del mismo modo, el episodio se cierra con el desprecio que Bloom recibe en el cementerio del abogado John H. Menton, el personaje "más distinguido" del cortejo fúnebre (Sultan 1987: 98) que representa a la alta jerarquía social de la Irlanda católica pero que siempre se encuentra en estado de embriaguez en sus posteriores apariciones. Según Hugh Kenner, la figura de Menton aparece por el paralelo homérico con Ajax, el desprecio que recibe se debe a que una vez le ganó a los bolos y se sintió humillado frente a las damas: Molly y Floey Dillon (Kenner 1987: 27); incidente que Bloom recuerda buscando la posible causa de su aversión. En opinión de Hugh Kenner, el personaje de J. H. Menton es inventado, única y exclusivamente, para aportar la correspondencia con Ajax; pero Hugh Kenner —como Bloom— no advierte que, tal vez, la aversión de Menton hacia Bloom sea mayor al haberse dejado ganar por un judío.

"Hades" empieza y termina con la epifanía de lo que Bloom en su condición de ciudadano de segunda representa: el injusto rechazo de la católica Irlanda. Jack Power considera el suicidio la peor desgracia en una familia. Bloom recuerda la carta de su padre e imagina su profunda desolación (*U.93*), hecho que contrasta con la visión fanática e intransigente de Jack Power, relacionado con la Guardia Real Irlandesa del Castillo de Dublín, policía semi-militar

armada cuyos miembros se encargaban del control y supresión de disidentes políticos (Gifford 1988:104).

La visión de Boylan les hace aprovechar la oportunidad de acosar al judío, sacando el tema del adulterio de su mujer, Molly, con su representante artístico Blazes Boylan. Cómicamente, Mr Power lo acosa con preguntas malintencionadas respecto al próximo tour artístico: "–Are you going yourself?", a las que Bloom, cortésmente y con voz entrecortada, responde: "–Well, no, Mr Bloom said. In point of fact I have to go down to the county Clare on some private business" (*U* 89-90). A pesar de la encerrona, Bloom no muestra animosidad e intenta sobrellevar los desplantes o burlas de los pasajeros. Según Sultan, no hay odio ni desprecio hacia Bloom, simplemente, es un ciudadano considerado de segunda, con quien descargar su malicia o mostrarse condescendientes, hecho que forma parte de lo cotidiano en la Dublín de la época (Sultan 1987: 98). Budgen no contempla el juicio soterrado y subraya la humana descripción de los personajes por los que, a pesar de su corrupción, sentimos pena de sus debilidades:

They are gravely and gently regarded, without irony, condemnation or any tendentious contrast ...We see the city as a whole, in a wide sweep, so that the individual destiny is merged in the mass of experience... Thus Paddy Dignam's death is balanced by his son's growth (Budgen 1972: 72).

La muerte de Paddy Dignam es atribuida a un fallo cardiaco, pero Paddy, al igual que Elpenor en el paralelo*, murió por un exceso etílico:

Blazing face: redhot. Too much John Barleycorn. Cure for a red nose. Drink like the devil till it turns adelite. A lot of money he spent colouring it. Mr Power gazed at the passing houses with rueful apprehension.

–He had a sudden death, poor fellow, he said.

–The best death, Mr Bloom said.
Their wide open eyes looked at him.

–No suffering, he said. A moment and all is over. Like dying in sleep. No-one spoke (*U*.92).

*Elpenor, uno de los hombres de Odiseo, cuyo estado de ebriedad causó su fatal caída.

Un silencio incómodo es la respuesta a la ingenua sinceridad de Bloom. La situación que provoca su comentario al chocar con lo socialmente censurado ofrece uno de los momentos de mayor comicidad y, a su vez, burla la pose de afectado sentimentalismo con la que el grupo finge mostrar su aflicción. Como dice McGee, Bloom "mete la pata" porque se niega a participar en el ritual de la muerte, él es el forastero, el intruso en la sociedad de Dublín, que ve la muerte de forma diferente (McGee 1988: 30-1).

Con el simple diagnóstico de ataque al corazón, se intenta ocultar la verdadera adicción que afectaba, en gran medida, a la población masculina. No en vano, el recorrido mental de Bloom no olvida el paso del cortejo frente a la estatua del reverendo Theobald Mathew que a mediados del siglo XIX fue "Apostol de la Abstinencia" en una nación de bebedores:

Dead side of the street this. Dull business by day... the industrious blind. Why? Some reason. Sun or wind. At night too. Chummies and slaveys. Under the patronage of the late Father Mathew (*U.92*).

Theobald Mathew fue célebre por su labor social durante la epidemia de cólera de 1832 y la Gran Hambruna de 1846 a 1849 que mermó la población. "Chummies and slaveys" alude a la condición más baja en la escala laboral masculina y femenina (Gifford 1988: 111), imagen del paisaje de la ciudad que converge con las huellas de una historia de penuria y miseria de la población.

Según Goldberg, el drama no sólo se centra en la discriminación que sufre Bloom por ser víctima del adulterio y por su condición de judío, sino que tiene una significación global pues cada uno de los pasajeros arrastra su propia odisea personal:

Even more than the dead Paddy Dignam, they embody –individually and collectively– the social "breakdown", the "broken heart", which forms the theme of the whole episode... the drama takes on a far deeper significance as it recalls his father's suicide, Martin Cunningham's drunken wife, Mr Dedalus' cowardly evasion of his family responsibilities, and Mr Power "disgraceful" affair with a barmaid (Goldberg 1962: 87).

Un carruaje con un pequeño féretro adelanta apresuradamente al cortejo, el plumaje blanco de los caballos delata que el niño es ilegítimo (Blamires 1988: 33). Es la manera en que la Irlanda católica marca, públicamente, el pecado:

White horses with white frontlet plumes came round the Rotunda corner, galloping. A tiny coffin flashed by. In a hurry to bury. A mourning coach. Unmarried. Black for the married... A dwarf's face mauve and wrinkled like little Rudy's was. Dwarf's body, weak as putty, in a whitelined deal box. Burial friendly society pays. Penny a week for a sod of turf. Our. Little. Beggar. Baby. Meant nothing. Mistake of nature (*U.92*).

La imagen intensifica el recuerdo que le aflige a Bloom: la muerte de su hijo Rudy. Pero también siente dolor por ese niño desconocido y ambos pensamientos se fusionan, sintácticamente, en el texto: como Rudy, deforme, el mendigo es un fallo de la naturaleza.

El estudio crítico sobre el pasaje se limita a relacionar el motivo del pequeño féretro con el recuerdo de la muerte de Rudy y no repara en la reflexión de Bloom sobre la ausencia de repercusión social cuando se trata de la muerte de un niño pobre, lacónicamente, explícito en el estribillo que Bloom recuerda: "Rattle his bones. Over the stones. Only a pauper. Nobody owns" (*U.93*). Para Stanley Sultan, la frase "Nobody owns" sólo alude a la carta de despedida de su padre y viene a implicar la soledad de Bloom en la cadena sucesoria, sin ascendentes ni descendientes: "neither root... nor branch". Así como la frase "Rattle his bones" (*U.92-3*) que aparece en ambos contextos para establecer la asociación: "'Nobody owns': he owns nobody" (Sultan 1987: 101); interpretación que tanto excluye el motivo de la muerte del niño pobre como a Milly, posiblemente porque la mujer no cuenta en la línea sucesoria ni para los valores de la época ni para Bloom.

Para John Z. Bennet, los pensamientos de Bloom vacilan entre la reflexión racional y la superstición folklórica (*U.92*). El paso del féretro del bebe le hace pensar en la mortalidad infantil y en Rudy, enfermizo y deforme. Bloom arrastra el sentimiento de culpa de ese fallo de la naturaleza que, según la creencia popular, se debe al hombre. El trauma de su muerte, pensamiento que intenta suprimir, pone en cuestión su hombría y es la causa de la crisis no resuelta en

su vida marital (Bennet 1989: 94-5). Pero la mentalidad científica y racional de Bloom, así como sus reflexiones irónicas sobre los ritos religiosos, principalmente, en "Los Comedores de Loto" y en "Hades", ponen en duda que Bloom sea también una víctima de la superstición popular.

Tanto el análisis de Sultan como el de Bennet se centran en el sufrimiento individual de Bloom como personaje principal pero omiten la carga significativa de la frase en la cultura popular de la época. "Rattle his bones... Nobody owns" es el estribillo de la canción infantil "The Pauper's Drive". La canción habla, no sin ironía, del mísero entierro de un pobre cuyos huesos traquetean sobre el pedregoso camino, y que finaliza con la frase: "Though a pauper, he's one whom his Maker yet owns!" (véase Gifford 1988: 111-12). El triste entierro del indigente que no tiene a nadie excepto a "su Hacedor" nos habla de la marginación social, realidad que en el texto viene proyectada de forma subyacente, en la simple pero reiterada reproducción del estribillo de una balada. Como señala Cheryl Herr, el proceso de alusiones apunta a la dinámica institucional que moldea la mente de la comunidad:

A text like *Ulysses* navigates between specific allusion and larger form, to the end that the narrative shows how little (if anything) of what the reader perceives as stream of consciousness, idea and action can be seen as separate from the social dialect of individual and institution (Herr 1986: 4).

No hay que desestimar la carga significativa de la red de alusiones textuales que, aunque no valoradas en el intento de la búsqueda de un hilo temático global, aportan nuevas vías de significación que reconstruyen una dimensión cultural y socio-económica específica. Centrando la interpretación única y exclusivamente en los hechos que afectan a los personajes principales se olvidan todos aquellos otros personajes, detalles y alusiones, que ofrecen –de modo indirecto y sin juicio– la imagen de Irlanda, como también se olvidan las señales culturales que salpican el texto, datos almacenados que son –como pretendía Joyce– enciclopedia de la Dublín del momento. Cada vez que el carruaje ve obstaculizado su paso, el texto anuncia un detalle revelador:

The carriage halted short.

–What's wrong?

–We're stopped.

–Where are we?

Mr Bloom put his head out of the window.

–The grand canal, he said.

Gasworks. Whooping cough they say it cures. Good job Milly never got it. Poor children! Doubles them up black and blue in convulsions (*U.87*).

Se detienen en el viejo canal, el olor de la planta de gas le recuerda a Bloom la creencia popular de que es beneficioso para la salud. No existe ningún comentario que explicita si Bloom es también víctima de esa creencia, tan sólo se trata de una sucinta reflexión sobre las epidemias y la mortalidad infantil, forma indirecta con la que Bloom rebate la superstición popular confrontándola con hechos de la vida real; como dice Hugh Kenner: "Bloom's mind beats its wings against fact like a moth against a lamp" (Kenner 1978: 31).

Otro incidente significativo es el paso del ganado que detiene bruscamente el cortejo, en ruta a las mesas inglesas: "Roast beef for old England" (*U.94*). Hugh Kenner comenta –sin profundizar en el hecho– que desde que Mr Deasy se quejó de la peste en "Nestor", la manada mugiente no deja de pasearse por el libro (Kenner 1987: 109). Anthony Cronin observa que el ganado y sus problemas forman parte de la escena de Dublín, pero sólo como símbolo de la infertilidad en el episodio del hospital. La peste de aftosa es una alusión freudiana: el sexo femenino "mouth", y el masculino "foot" (Cronin 1989: 59). Interpretación más cómica que freudiana pues, aunque los juegos de palabras con alusiones sexuales son frecuentes en *Ulises*, no deja de ser una lectura superficial que ignora las referencias específicas a la vida social y económica de Irlanda.

Bloom lamenta la ausencia de un medio más adecuado para transportar el ganado al muelle, y sobre la conveniencia de utilizar tranvías para desplazar los féretros; crítica que recibe la burla jocosa de Simon Dedalus, pero la aprobación de Martin Cunningham: el mal estado de la calzada ha hecho rodar

a más de un muerto, recuerda (U.95). Incidentes cotidianos en una ciudad que todavía no ha experimentado grandes cambios y en la que todo se detiene, como lo explicita la repetida y brusca interrupción de la marcha del cortejo:

The carriage galloped round a corner: stopped.

–What's wrong now?

A divided drove of branded cattle passed the windows, lowing, slouching by on padded hoofs, whisking their tails slowly on their clotted bony croups. Outside them and through them ran raddled sheep bleating their fear.

–Emigrants, Mr Power said (U.94).

El suplicio de la manada camino del sacrificio es la expresión de un incidente ordinario pero enmarcado de forma sublime dentro de la secuencia narrativa. La sensibilidad en la conjunción narrativa nos da un modo particular de captación de la realidad que supera los instrumentos de la narrativa convencional. Más allá de la observación desde "fuera" del narrador omnisciente o de la experiencia interior del mundo del personaje, el texto parece fusionarlo todo en una única sensibilidad narrativa. En palabras de Goldberg, el texto establece su propia convención instituyendo el párrafo como unidad dramática y como medio artístico de un acto singular de percepción: "...what one sees and what one feels, fact and value, are fused in an act of understanding" (Goldberg 1962: 90).

Frente a la decadencia y el subdesarrollo del paisaje urbano, el cortejo fúnebre recorre la Dublín monumental, testimonio de una historia colonial. Las estatuas de insignes figuras del imperio, junto a la de los héroes por la causa nacionalista, marcan el itinerario de la historia irlandesa que culmina en el cementerio de Glasnevin, donde yacen Emmet, Parnell y O'Connell. William Smith O'Brien es la primera estatua en el recorrido del cortejo, héroe patriótico en la rebelión de 1848; Bloom, muy a propósito, observa que es su aniversario pues alguien ha dejado un ramo de flores (Cheng 1995: 169). Coronando una fuente, le sigue el *Crampton's memorial* que Bloom –como la mayoría de dublinenses– no sabe a quién pertenece (U.89): es el busto de sir Philip

Crampton, célebre cirujano dublinés que durante años fue médico general de las Fuerzas de su Majestad (Gifford 1988: 108). Al extremo norte del puente – que le da su nombre– la enorme estatua del "Liberador": Daniel O'Connell, abogado de Kerry, divertido, mujeriego y polemista, que luchó contra el Acta de Unión de 1800 por la que Irlanda quedaba vinculada a Inglaterra. Sobre el Primer Ministro Pitt*, dijo que tenía la misma sonrisa que la placa de latón de los féretros (Delaney 1983: 63).

El cortejo recorre la calle principal Sackville, presidida por la estatua de Sir John Gray, patriota irlandés protestante, que había sido propietario y director del *Freeman's Journal* (Gifford 1988: 110), y se dirige hacia la terminal de los tranvías, punto neurálgico de la ciudad capitalizado por la monumental columna con la estatua del Almirante Lord Nelson; odiado símbolo del imperio que en 1966 sería destruido por los disidentes irlandeses: "plastic explosives marked fifty years of freedom, independence and maturity" (Delaney 1983: 66).

Una base sin monumento es el evidente recordatorio de la decepción del sueño nacionalista, el inconcluso monumento a Parnell que se inició en 1899 y que no llegó a erigirse hasta 1911: "Foundation stone for Parnell. Breakdown. Heart" (U.92). Frases elípticas que bruscamente condensan la historia de Charles Stuart Parnell, irlandés protestante cuyo potente liderazgo consiguió que Irlanda iniciase los pasos hacia la obtención de la autonomía por la vía del diálogo. Fue falsamente acusado y víctima de la traición por la conspiración inglesa pero cuya caída definitiva fue instigada por la iglesia. Tras descubrirse su relación con la mujer del capitán O'Shea, Parnell fue depuesto como líder y denunciado por la Iglesia católica. Los esfuerzos de Parnell para volver a recuperar el control agravaron su ya precaria salud. El diagnóstico de su muerte fue de "ataque al corazón" (véase Gifford 1988: 111).

*William Pitt, fue el que construyó las torres defensivas contra los franceses y que una canción popular reproduce. Mulligan lo menciona en *Ulises* (U.17).

Pero es en el cementerio de Glasnevin donde el recuerdo de los héroes nacionales alcanza su apoteosis. Cruzan el círculo de O'Connell, donde fue en principio enterrado el Liberador (Cheng 1995: 170), para luego visitar la tumba de Parnell ("the chief's grave"):

They turned to the right, following their slow thoughts. With awe Mr Power's blank voice spoke:

–Some say he is not in that grave at all. That the coffin was filled up with stones. That one day he will come again.

Hynes shook his head.

–Parnell will never come again, he said. He's there, all that was mortal of him. Peace to his ashes (*U.108*).

Las palabras del reportero Hynes en Glasnevin sólo se refieren a sus restos mortales que no a su espíritu. Como señala McMichael, aunque su pervivencia sea difícil de imaginar siempre queda la posibilidad de mejorar la comunidad, compromiso que, tras Parnell, queda en manos de los irlandeses (McMichael 1991: 154). Parnell ejerció una poderosa fascinación sobre el pueblo, comenta McMichael, del mismo modo que supo mandar sobre los 85 miembros del Partido Independentista en Westminster:

Between his death and 1904, time had told that Parnell had to be remembered since he could not be replaced... to remember him is instead to pursue Ireland's self-determination through altogether different means (McMichael 1991: 162).

La presencia de Parnell en la memoria colectiva es una forma más de exigir la autodeterminación de Irlanda pues es el recordatorio de un fracaso. Y finalmente, la tumba donde se cree que fue enterrado en secreto el gran mártir Robert Emmet (*U.110*). Para Stuart Gilbert, la mención de su nombre sirve para recordar la antigua profecía de Tiresias, es decir, solo obedece a la necesidad de establecer la correspondencia homérica (Gilbert 1971: 193). Emmet, miembro de *United Irishmen*, fue colgado y decapitado por su insurrección contra el Castillo de Dublín. Como subraya John Rocco, toda la ira del dominio británico se descargó sobre el cuerpo del rebelde hasta tal punto que su cuerpo

desapareció tras la ejecución. Los británicos no querían que su tumba se convirtiese en un santuario de rebelión y hasta hoy no se sabe el lugar exacto donde se hallan sus restos. El cuerpo marcado y mutilado del condenado es mostrado a la multitud, lo que Foucault llama el castigo como espectáculo:

It is the control displayed over the tortured body that is important here: the body is "marked" and "broken" and shown to the crowd; it is then hidden from the crowd so they cannot control it by giving it meaning (martyrdom, sacrifice, heroism, patriotism) (M. Foucault, en Rocco, J. (2000). Obtenido el 3 de enero de 2002 en <http://www.eiu.edu/~modernity/rocco>).

Pero la eliminación de su cuerpo no consiguió borrar su estela de mártir. Ante los tribunales, tras el veredicto de condena a muerte por traición, Emmet pronunció el más célebre de los discursos a las puertas de la muerte, en el que expresó su deseo de que su tumba fuese borrada. Los enemigos de Emmet no deseaban que su tumba se convirtiese en lugar de veneración y en un acicate del independentismo, mas –como dijo Yeats en un discurso pronunciado durante el aniversario del nacimiento de Emmet– "...sin quererlo han hecho de toda Irlanda su tumba". Pero el culto a la muerte patriótica, ensalzado por Yeats, en *Ulises* se convierte en carnaval (W. B. Yeats, en Rocco 2000). El último deseo del discurso de Emmet* será parodiado por Bloom al final de "Sirenas" (U.279), y, en "Cíclopes", la ejecución de un rebelde –en alusión implícita a Emmet– se convierte en ceremonia burlesca (U.294-97).

Es la mirada práctica de Bloom el contrapunto crítico a la glorificación y sacralización de la muerte. Bloom burla la monumentalidad con la que los católicos más acomodados decoran las tumbas, en vez de emplearlo en caridad para los vivos; exhibición de piedad aparatosa y frívola que muestra la banal búsqueda de la trascendencia:

*"...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".

Mr Bloom walked unheeded along his grove by saddened angels, crosses, broken pillars, family vaults, stone hopes praying with upcast eyes, old Ireland's hearts and hands. More sensible on charity for the living (*U.108*).

Tanto los fragmentos que retratan la solemnidad y pompa que rodea al rito, al igual que los que tratan el aspecto grotesco y execrable de la muerte, se encuentran entre los más geniales y ocurrentes de *Ulises* e, igualmente, divertidas son las alternativas que ofrece Bloom a la prosopopeya de las lápidas:

Who passed away. Who departed this life. As if they did it on their own accord. Got the shove, all of them. Who kicked the bucket. More interesting if they told you what they were. So and so, wheelwright. I travelled for cork lino... Or a woman with her saucepan. I cooked good Irish stew (*U.106*).

Bloom sugiere una forma más real de venerar a los muertos, no recordando la mortalidad de la carne sino la labor ocupacional en vida. Un extenso sector crítico considera a Bloom como víctima del sistema: "He seems able to do little more than suffer his world as its passive victim" (Goldberg 1962: 82); o como dice Karen Lawrence, su forma de interpretar el mundo se basa en clichés y fragmentos de la cultura popular (Lawrence 1984: 52). McGee subraya que su relación con el lenguaje no es original sino pasiva al estar moldeada por la convención, en el sentido de que el lenguaje se aleja del control individual: "[Bloom's] mind is a long chain of clichés, incomplete thoughts... dead, insignificant and devalued language" (McGee 1988: 27). Jeremy Hawthorn, en la aplicación del estudio de L. S. Vigotsky sobre pensamiento y lenguaje, analiza la sintaxis peculiar del monólogo interior de Bloom para concluir que su pensamiento está desligado del medio, su monólogo es inconexo e incompleto y refleja la naturaleza no-social, no verbal de su pensamiento. Según Vigotsky, nuestros pensamientos sólo se verbalizan cuando nos dirigimos a los demás pero cuando son sobre nosotros mismos muestran una estructura incompleta con una clara tendencia hacia la omisión del sujeto, característica del pensamiento egocéntrico: "None of the characters in the novel plan for conflict... none are engaged in fighting to change their lives or society in such a way as necessitates such mental planning" (Hawthorn 1982: 118-9).

De la afirmación de Hawthorn se desprende que no es posible la consecución de metas personales o no existe un compromiso social sin la muestra de una posición vindicativa. Precisamente, Stephen Dedalus personifica la rebeldía de pensamiento frente al mundo y la lucha contra una realidad que es hostil a sus sueños. No obstante, el significado simbólico que Stephen confiere a su existencia excede las posibilidades de su propia vida, su supuesta lucha es una energía atrapada en su propio mundo personal. El pragmatismo de Bloom, en cambio, permite la búsqueda de un modo eficaz de transformar su realidad y, conscientemente, evita dejarse llevar por el *pathos*, no anteponiendo su "odisea" personal sobre su deber ante la sociedad. Frente a la crítica que subraya la inercia y pasividad de Bloom, Goldberg destaca su actitud crítica y vital hacia el entorno:

His mind is constantly alive, critically alive, to his surroundings and even at times to himself. His moral values inform his very apprehension of the world, enabling him not merely to suffer it but actively to understand it and, in understanding, to criticise (Goldberg 1962: 87).

Bloom, implícitamente, reconoce su limitación respecto al dominio de las posibilidades del lenguaje pero, en un distanciamiento irónico, usa el sistema para expresar sus deseos reprimidos, juego que –como observa McGee– subvierte el sistema con sus propias reglas; no en vano él es un corredor de anuncios no ajeno al poder persuasivo de la publicidad:

Bloom cannot beat the system of words by imposing his individual will on it. He cannot force Irish men to hear him or Irish women to love him. Nevertheless, he finds a use for useless words in farce –a use besides that designated by the given codes. He satirizes the code (McGee 1982: 34).

Bloom juega con lo socialmente censurable y tabú: piensa en el terreno tan fértil del cementerio y su imaginación comercial inventa un anuncio sobre fertilizantes con su correspondiente comentario evaluativo: "Well preserved fat corpse, gentleman, epicure, invaluable for fruit garden". La rebeldía mental de Bloom expone lo sórdido que la sociedad oculta, del mismo modo que el sepulturero O'Connell –por su proximidad cotidiana– habla de la muerte con

humor, y su visión de lo "real" en la muerte constituye el contrapunto a la afectada piedad y solemnidad de los asistentes.

El entierro de Dignam le sirve a Bloom para explorar todos los aspectos de la muerte, interés, dice Parrinder, que no debe ensombrecer el materialismo inherente a su visión. Virginia Woolf declaró una vez que el episodio del cementerio era un fracaso literario "por la pobreza mental del escritor", comentario que Patrick Parrinder rechaza totalmente: "On the contrary, the poetry of materialism is present in these opening chapters of *Bloomsday* with a richness not seen in literature before or since" (Parrinder 1984: 146).

Al contrario que Stephen, Bloom no siente ninguna inclinación hacia las doctrinas espirituales. Así como a Stephen lo persiguen las doctrinas sobre la inmortalidad del alma, Bloom vuelve, reiteradamente, a evocar su evidente manifestación física. Bloom siente reverencia por los muertos pero su reacción ante el ritual cristiano impacta por su vehemencia:

Mr Kernan said with solemnity:

–I am the resurrection and the life. That touches a man's inmost heart.

–It does, Mr Bloom said.

Your heart perhaps but what price the fellow in the six feet by two with his toes to the daisies? No touching that... The resurrection and the life. Once you are dead you are dead. That last day idea. Knocking them all up out of their graves. Come forth, Lazarus! An he came fifth and lost the job (*U.102*).

Tom Kernan, como protestante, prefiere la simplicidad del rito anglicano: "I am the resurrection and the life". Pero Bloom lo ve en el aspecto menos digno, la resurrección del día final no le conmueve sino que le resulta cómico: "every fellow musing around for his liver and his lights and the rest of his traps" (*U.102*). Según Parrinder, su actitud ante la muerte es la del estudiante de medicina Buck Mulligan pero sin su cinismo ni tampoco su saber científico. Su materialismo es simplemente real y tan antiguo como los oficios de sepulturero y carnicero. En "Hades", igual compara el cadáver con la carne pasada del

carnicero mostrando un interés por la necrofilia: "Love among the tombstones... Spice of pleasure" (U.104), lascivia y morboso interés pseudo-científico que se combinan, curiosamente contra lo predecible, con una firme actitud humanitaria (Parrinder 1984: 147-8). Pero como observa Hugh Kenner con agudeza: "Description without knowledge is always potentially comic" (Kenner 1978: 30). La inocencia de Bloom lo protege de ser cínico o irreverente, como en el caso de la descripción del ritual, el cual adquiere un aspecto grotesco ante la mirada inocente de Bloom (Kenner 1978: 27). Bloom nos ofrece una mirada que es "virgen" por ser ajena al ritual y de ahí el efecto cómico que surge del choque de ambas visiones:

The priest took a stick with a knob at the end of it out of the boy's bucket and shook it over the coffin. Then he walked to the other end and shook it again. Then he came back and put it back in the bucket. As you were before you rested. It's all written down: he has to do it...

Holy water that was, I expect. Shaking sleep out of it. He must be fed up with that job, shaking that thing over all the corpses they trot up (U.100).

Frente a la evidencia de la corporeidad de la muerte, está el corazón que nos da la vida que, en la épica del cuerpo humano, es el órgano con el que el episodio juega: "Foundation stone for Parnell. Breakdown. Heart" (U.92). Lo que importa no es el hecho de la muerte de Parnell sino la destrucción del coraje y de los sentimientos de una persona. Como dice Jeri Johnson: "The heart, the metaphorical location of emotion" (Johnson 1993: 803). Bloom ha vivido el sentimiento y el dolor de la muerte, pero este conocimiento no le paraliza sino que le sirve, como dice Fuller, de reafirmación de la vida: "warm fullblooded life", desafiando el fracaso de su propia vida y, en concreto, el suicidio: "As in the novel as a whole, there is an assertion back towards life in Bloom's commonsensical comedy" (Fuller 1992: 93).

Parte de la crítica acentúa el paralelismo entre "Hades" y "Proteo". Para Stanley Sultan el tema central del capítulo es el aislamiento de Bloom por ser judío. Este tercer episodio de Bloom es similar en tema a "Proteo" pues es la proyección de la situación individual del personaje frente a la sociedad. El aislamiento y la burla (Stephen de sí mismo) llevan a la misma conclusión

desesperante –en contraste con el paralelo homérico donde el descenso al Hades es la profecía del éxito–. Aunque Bloom desista de sus pensamientos morbosos ("Plenty to hear and feel yet" (*U.* 110)) queda por ver, según Sultan, si es una vuelta al escapismo o si la analogía homérica, verdaderamente, aporta algún otro significado (Sultan 1987: 101-2). En cambio, McCormack, como Fuller (Fuller 1992: 44), ve en "el purgatorio" de Bloom una afirmación positiva de la vida (McCormack 1982: 94).

En "Proteo" las reflexiones de Stephen implican el sentido de la muerte individual, y el rechazo de la muerte biológica le lleva a una angustia vital. Bloom ve la muerte en su sentido general, en su dimensión de fenómeno natural biológico asociado al mundo animal (la rata que devora los cadáveres, el ganado camino al matadero), no en su manifestación individual sino colectiva: "Funerals all over the world, everywhere every minute. Shovelling them under by the cartload doublequick. Thousands every hour. Too many in the world" (*U.*97). Para Bloom es tan sólo cuestión de números, de ahí que cuestione la noción de la identidad humana: "If we were all suddenly somebody else", un rebuznar de burro en la distancia es la respuesta (*U.*106); la muerte es un fenómeno difícil de creer para uno mismo, parece que es algo que sólo le pasa a los demás.

El monólogo interior de Bloom no intenta ni inflar la muerte ni capitalizarla, igual que rechaza el ritual y la ceremonia que hace de la muerte una rígida forma simbólica (McMichael 1988: 30):

They halted by the bier and the priest began to read out of his book with a fluent croak. Father Coffey. I knew his name was like a coffin. *Dominenamine*. Bully about the muzzle he looks. Bosses the show...

–*Non intres in iudicium cum servo tuo, Domine.*

Makes them feel more important to be prayed over in Latin (*U.*99-100).

Budgen comenta sobre la muerte en "Hades": "Death and decay are robbed of their sting, for they are never isolated" (Budgen 1972: 72), y es precisamente la mente de Bloom la que nos proporciona la idea de la muerte como fenómeno

colectivo. Sus comparaciones son siempre referencias a la comunidad, gesto que es político en el sentido de que va más allá de las necesidades individuales, que procura por el bien social. Stephen debe ser purgado de su autoría y de su necesidad de trascendencia. Según Clive Hart, Bloom ve Dublín como un fenómeno físico y su interacción con ese mundo es mínima pues hay una ausencia de implicación en la realidad externa (Hart 1977: 185-88). Y es precisamente a ese mundo social de Dublín hacia el que hay que volver la mirada pues está ahí no sólo para mostrar el aislamiento del personaje sino también para ofrecernos, en ese contraste entre mundo público y privado, el "lienzo" de la ciudad, como dice Hayman, "que a partir del centro se extiende hacia los extremos de pobreza y de riqueza, de locura y de muerte" (Hayman 1979: 95). Son los párrafos descriptivos los que –de forma poética– esbozan la realidad de Dublín donde los personajes marginales se confunden con el paisaje en una imagen de singular belleza:

Mourners came out through the gates: woman and a girl. Leanjawed harpy, hard woman at a bargain, her bonnet awry. Girl's face stained with dirt and tears, holding the woman's arm looking up at her for a sign to cry. Fish's face, bloodless and livid (*U.97*).

El fragmento, sin lugar a dudas, pone en entredicho la observación de Virginia Woolf sobre el "fracaso literario del episodio" y la "pobreza mental" del escritor. La experiencia de la muerte en la pobreza queda captada en la niña que eleva el rostro sucio y exangüe en busca de respuesta en los ojos de la madre. Imagen real cargada de emotividad que contrasta con las imágenes de pretendida piedad con la que los más afortunados decoran sus monumentos funerarios: "saddened angels, crosses... stone hopes praying with upcast eyes... More sensible on charity for the living" (*U.108*).

La muerte satura "Hades": Dublín y sus gloriosos muertos; el impacto del ritual en el alma de la comunidad y su proyección en el espacio físico; el concepto de la muerte en Bloom frente a la visión estereotipada general. Goldberg capta el espíritu de "Hades" en una admirable síntesis que expresa el contraste entre la realidad vital y la falsa percepción de la muerte:

As "Hades" progresses, we experience all that the funeral and the conventional clichés about death mean in Bloom's varied, compassionate, limited, sensible, pathetic, humorous acts of understanding: the violent egotism coexisting in old Dedalus with genuine love of his son, or the feeble "heart" of the city through which they pass, or the connections between death and sex, or the difference between the grief expressed –or rather paralysed– in sentimental stone and bronzefoil and that expressed in real flowers that live and die (Goldberg 1962: 90).

Pero en la selección léxica de los fragmentos descriptivos y en el eco narrativo de determinados motivos se descubren otras vías de significación que dibujan el marco socio-económico de la Dublín de la época y que retratan el paisaje urbano; como el traqueteo y crujido de los carruajes ("rattle") sobre el camino levantado:

The carriage began to move, creaking and swaying. Other hoofs and creaking wheels started behind. The wheels rattled rolling over the cobbled causeway and the crazy glasses shook rattling in the doorframes (*U.*84-5).

The carriage rattled swiftly along Blesington street. Over the stones (*U.* 93).

"Rattle" es el sonido que se repite como *leitmotif* en el movimiento del cortejo y que culmina con el estribillo "Rattle his bones... Nobody owns" de la canción popular "The Pauper's Drive" ("La senda del Pobre"). El traqueteo de los carruajes sobre las maltrechas y abruptas vías de la ciudad avisa del paso del cortejo fúnebre en la vida de la comunidad. Con excepción de los tranvías, la Dublín de principios de siglo no se caracterizaba por el tráfico de las urbes modernas –aunque Hugh Kenner insista en la inhumana mecanización de la ciudad (Kenner 1987: 15)–, así que el traqueteo en procesión sonora de varios carruajes no podía pasar inadvertido en la pequeña urbe de Dublín. La presencia cotidiana de la muerte moldea y ensombrece la experiencia vital colectiva.

Si las palabras y los mensajes del poder religioso que, como el secular, construyen una realidad ficticia para imbuir el sentimiento de temor en la sociedad, el estilo se convierte en un modo de distanciarse de ese discurso: la ironía latente en el juego dramático, la presencia de frases o motivos clave

cuyo origen está fuera del texto en la convención cultural y cuya reincidencia textual aporta significación y, sobre todo, el humor que genera la percepción del rito religioso a través de una mirada tan ingenua como ajena pero pragmática como la de Bloom, efecto del que surge la parodia.

Como dice Cheryl Herr, la comicidad y las subversivas transformaciones de Bloom socavan la convención social de lo sagrado, pero aun siendo una burla, su repetición en la ficción nos devuelve su carga social (Herr 1986: 15). El poder de la Iglesia en la cultura irlandesa se manifiesta en el impacto social del rito y en el modo en que conforma el espíritu de una comunidad ya oprimida bajo el peso de la historia. El itinerario del cortejo fúnebre visualiza una historia de dominio imperial e insurrección nacionalista, subtexto y contexto que modela el pensamiento y la experiencia social.

Pero el hecho de que la experiencia social esté, histórica y culturalmente, condicionada no es óbice para concluir que el episodio ofrece una visión determinista del mundo. Y es en el estilo, en el modo de expresión, donde surge una nueva percepción dinámica de la realidad; en la imagen que fusiona el mundo exterior e interior, en las pausas que marcan la tensión entre lo verbal y lo visual, en la belleza que surge de una imagen que es concisa en el tiempo del lenguaje y conmovedora por su dureza léxica y que, sobre todo, no busca ser la manifestación de una sensibilidad individual, sino una mirada esperanzadora por estar dirigida hacia lo humano y lo universal.

III.2.2. LAS FUERZAS MEDIÁTICAS: "EOLO"

Tras "Hades", "Eolo" continua la exploración de la anatomía moral de Dublín que, a modo de ente colectivo, adquiere el protagonismo de personaje central. Si en "Hades" es la Iglesia la que imprime en la mente del pueblo la visión estereotipada de la muerte, en "Eolo" son los medios de comunicación los que moldean y limitan su pensamiento. La prensa y la oratoria, como la bolsa de los vientos homéricos, viene cargada de la prosa hueca y ampulosa propia de los mecanismos creadores de opinión. El periódico, como el sermón, observa Cheryl Herr, son los signos de las instituciones cuyas prácticas ideológicas representan y articulan (Herr 1986: 4).

La disrupción mecánica del episodio en grandes titulares de prensa, imitando el formato periodístico, posiblemente haya motivado la extensa especulación crítica sobre su aspecto formal y sobre la particular idiosincrasia de la autoridad narrativa. La versión seriada en *Little Review* que Joyce escribió en 1918 estaba narrada en el estilo inicial, que guardaba una relación de continuidad con los tres episodios precedentes y con una cuidadosa adaptación de la voz narrativa al tema y a la escena del episodio (Grodén 1977: 66-7). La fragmentación del texto en grandes titulares y la sistemática ampliación del catálogo de tropos retóricos ocurre una vez esbozados los episodios posteriores (McCormack 1982: 99).

Karen Lawrence, en su extenso estudio de "Eolo", observa la sustitución del sello del narrador por una voz ajena y mecánica que destruye la ilusión de estabilidad de los capítulos iniciales donde se había instituido el mundo de la novela:

The headings, visually, temporally, and stylistically discontinuous from the original narration, puncture the myth of its absolute authority... they announce the presence of a power outside that of the initial third person narration which has claimed authority for the establishment of the empirical world of the novel (Lawrence 1981: 60).

Lawrence sustenta su argumentación basándose en el concepto de Derrida del texto como estructura totalmente enajenada de una responsabilidad absoluta, de una conciencia como autoridad última. En este sentido, "Eolo" juega con la distancia entre el lenguaje impreso y la conciencia como autoridad: "Writing seems to be divorced from the writer". Los grandes titulares reproducen este proceso de alienación al ser un producto mecánico, marcas en una página, que para Lawrence significan la sublimación de lo trivial. Su efecto estratégico es parodiar el lenguaje de los personajes y aumentar el escepticismo sobre el serio propósito de la retórica (Lawrence 1981: 63, 73):

In the language of the headings, the fine tuning and sotto voice of the initial style are usurped by the idols of the market place ...The language of the text no longer points to an originating consciousness but to the text of received ideas (Lawrence 1981: 66-67).

Siendo el arte de este capítulo la retórica, Hugh Kenner destaca –utilizando el término de Hayman– la indiferencia de un "organizador" tan anónimo como el viento que sopla en los intersticios del episodio: "...the Arranger... treats us... with the sour xenophobic indifference Dublin can turn upon visitors..." (Kenner 1987: 65). Joyce, como Dios, comenta Kenner, diseña un inmenso sistema del cual sólo percibimos ordenadas recurrencias:

...the funeral episode being followed immediately by one set in the newspaper office -hint at a vast order, presided over by an intelligence that keeps track of each scrap of waste paper as Providence discerns the fall of sparrows (Kenner 1987: 33).

En la misma línea, Umberto Eco añade que todos los juicios e intervenciones del autor desaparecen para dar paso a la forma expresiva que, como en la técnica cinematográfica, es el mismo montaje el que emite el juicio. Mientras en la novela tradicional el autor omnisciente penetra en el alma de los personajes, los explica, los define y los juzga... la técnica "dramática" elimina esta presencia del autor y sustituye su punto de vista por el de los personajes y el de los acontecimientos mismos (Eco 1993: 67).

Eco concede a la forma todo el peso significativo, la cual "habla por sí misma", ante la ausencia de un marco interpretativo. El juicio se emite en la forma del capítulo, en el empleo de todas las figuras retóricas y en los encabezamientos que varían del periódico victoriano a la prensa sensacionalista, como fórmulas retóricas vacías, desgastadas durante siglos:

Cuando Joyce quiere estigmatizar la parálisis de la vida irlandesa... no hace sino registrar los discursos vacuos y presuntuosos de los periodistas sin pronunciar ningún juicio. El juicio está únicamente en la forma del capítulo, en el que se emplean todas las formas retóricas en uso (Eco 1993: 65).

McMichael llama "Jamesy" a esa inteligencia distante y ajena, a esa voz narrativa a quien no le interesa lo personal, aunque a veces juegue a serlo. Las intrusiones, mas bien gratuitas, son impersonales pero adoptan un aparente giro personal en el monólogo interior de "Jamesy" de los titulares (McMichael 1991: 48).

Michael Groden, igualmente, observa que los titulares reafirman el poder autoritativo del narrador omnisciente, destruyen la cómoda uniformidad anterior y cuestionan la relación entre narrador y personajes (Groden 1977: 66-7). "Eolo" queda ostensiblemente separado de los episodios precedentes en los cuales a pesar de los cambios estilísticos, se mantenía cierta unidad al existir un equilibrio entre descripción externa y monólogo interior y la focalización de un sólo personaje, primero Stephen, y luego Leopold. En la misma línea, Colin MacCabe afirma que la conciencia de Bloom y Stephen deja de ser central en el capítulo, pero subraya que la yuxtaposición de discursos es una estrategia que pretende desplazar la significación hacia la misma escritura del texto e impedir que el sujeto sustente una posición de dominio sobre su discurso:

The confident 'I' of communication –the analogue of phallic security– disappears to allow something else to speak... The original newspaper headline is written within one set of significant oppositions (those of popular journalism) and repeated in another (those of classical scholarship)... And this interplay of discourses is the activity of the writing of the text (MacCabe 1978: 114).

En cambio, Groden subraya la centralidad del personaje Bloom y la continuación de su periplo exterior pero en un ambiente todavía más hostil que en "Hades" (Groden 1977: 45).

Schwarz dice que la voz omnisciente es la máscara del redactor-jefe que trae los titulares y es este estilo, cínicamente distanciado, el que funciona como contrapunto a los valores personales de Bloom. Así como Arnold Goldman y parte de la crítica subrayan el distanciamiento progresivo del estilo del escenario central, Schwarz observa el movimiento contrario:

The Dublin scene is so powerful that it has the effect of transforming the style of the narrative presence and disrupting the narrator's efforts to maintain the objective omniscient style of the first six chapters (Schwarz 1987: 117-18).

Jennifer Levine ofrece una visión más innovadora y radical cuando destaca que, detrás de la aparente disrupción y en una lectura más atenta, se descubre la continuidad del mundo de la novela:

"Aeolus" seem to pull the rug out from under the novelistic table so carefully set in the preceding chapters, every rereading intensifies your sense of 'being there', and of that voyeuristic pleasure in overheard conversation that typifies the novel (Levine 1990: 146).

Jean Michael Rabaté plantea que la noción de punto de vista, tal vez, sea un concepto innecesario ya que no puede responder por todos los problemas narrativos que *Ulises* plantea:

Joyce... allows himself a variety of calculated inconsistencies and always places a psychological realism requested by the singleness of a point of view under the domination of a language that invents its own laws, even if they have to baffle at times principles of psychological coherence.

Según Rabaté, Joyce no toma partido por sus personajes ni permite que su punto de vista se imponga en el episodio. De hecho, el extravagante Mulligan está mediatizado por el punto de vista de Stephen, y tampoco hay un punto de vista singular que domine en los episodios de Bloom, y mucho menos en los posteriores (Rabaté 2000: 585). Marylin French también destaca la complejidad

del punto de vista, el cual parece surgir de la interacción de "un equipo" de narradores interpretando una comedia (French 1977: 94-5).

Si se parte del postulado de que la voz narrativa no permite cualquier tipo de identificación con el personaje ni le concede la centralidad que le otorga la convención, toda la investigación sobre el punto de vista de los episodios precedentes deja de tener peso al quedar la función narrativa al margen de la cuestión. Como señala Parrinder, la desarticulación del texto obedece a un intento de cuestionar la artificialidad del estilo realista inicial, donde incluso el corriente de conciencia es una máscara. Los estilos paródicos de los episodios posteriores muestran la decepción de la corriente de conciencia de los episodios iniciales: "Yet even the early episodes are incrustated with ornamental layers of meaning and images" (Parrinder 1984: 167, 121).

Gran parte del estudio crítico de "Eolo" coincide en subrayar la radical desaparición de la conciencia narrativa que, a su vez, es sustituida por una voz pública y anónima que se impone sobre la voz de los personajes. Argumento que, por otra parte, tiene consecuencias significativas en la interpretación del texto. El admitir como punto de vista a un narrador "indiferente", o a una inteligencia "mecánica" (o "acásica" como dice McMichael) ajena al personaje, lleva a la conclusión de que existe un determinismo narrativo donde el personaje está a merced –como decía anteriormente Hugh Kenner– de un gran diseño fijo e inalterable. Contrariamente a este argumento, la ironía y el humor que se desprende de la voz narrativa socava la visión fatalista de una inteligencia impersonal bajo cuyo sistema predeterminado no existe la posibilidad de cambio. En "Eolo" aunque los personajes principales pierdan centralidad en el texto, la historia –aunque subyacente y desarticulada bajo la aparente organización caótica de los titulares– trata de otros personajes que conforman el paisaje cultural y social de Dublín.

Es evidente que los titulares reflejan la prosa tópica y barata que caracteriza a la prensa sensacionalista pero tanto Lawrence como Eco o Kenner no observan que ese lenguaje de ideas recibidas excede lo convencional cuando la trasgresión de sus límites lo lleva a la parodia, estrategia en la que se

descubre la presencia del narrador; juego y burla de la intervención narrativa que, exagerando la práctica periodística, emite oblicuamente el juicio.

Pero además de los titulares, ostensiblemente exagerados en su imitación del lenguaje periodístico, hay otros elementos que devalúan la retórica de los discursos, en contra de la opinión de Marilyn French que afirma que el narrador es visible en los titulares pero invisible en los fragmentos (French 1977: 94): la voz dramática que irrumpe en los fragmentos y que con su guión de escena nos dispensa de pormenores que –aunque parecen intrascendentes en la configuración textual– determinan la significación del personaje y centran la escena. Un mero gesto, un detalle de la indumentaria o de la apariencia física, aportan mayor impacto expresivo que el juicio moral del narrador o la visión subjetiva del personaje principal. Como concluye Schwarz:

What the narrator conveys throughout is not indifference, but deep concern for the moral sloth and hypocrisy of the Irish people who are imprisoned by the twin captivity of history's labyrinth (Schwarz 1987:121).

Jennifer Levine aporta una nueva perspectiva en la exégesis crítica al deparar en la centralidad de la historia de los personajes marginales. Es el caso de J. J. O'Molloy que, aun no siendo una figura central en *Ulises*, es una de las voces que escuchamos en "Eolo". Nada más entrar en escena, Bloom hace una observación sobre su pasado y su situación actual: "Cleverest fellow at the junior bar he used to be. Decline, poor chap. That hectic flush spells fins... What's in the wind, I wonder. Money worry" (*U.120*). La mini-historia de Bloom, aparentemente anecdótica, resume toda una vida que, funcionando como un imán, recoge todas las alusiones posteriores al personaje y hace emerger el drama: J. J. O'Molloy, abogado que no ejerce, cargado de deudas y mala salud, aparece en el periódico con un único propósito, el pedir un préstamo al director de redacción Myles Crawford. El texto no nos explicita el motivo ni tampoco aparece la petición, como apunta Levine: "It can only be inferred from Crawford's negative, but not particularly explicit, answer, and from O'Molloy's carefully orchestrated silences" (Levine 1990: 144). El personaje, que en un principio nos parecía irrelevante, adquiere significación en las últimas páginas del capítulo: "Once this scene of request and rejection is played out, O'Molloy's

previous invisibility becomes perceptible" (Levine 1990: 144). Tras su entrada en escena, O'Molloy permanece alejado de la conversación y absorto en sus pensamientos (U.120-21), silencio que sólo será roto con la entrada de Myles Crawford, esa parte de la audiencia que le interesa (U.123). Un personaje secundario como O'Molloy actúa movido por gestos y motivaciones, no menos complicados por no tener voz interior como Bloom o Stephen.

No hay razón para sorprenderse de la pérdida de centralidad de Bloom o Stephen, ni es tan relevante la discusión sobre si la parábola es premonitoria de un final feliz en el que Stephen cumpla sus sueños de llegar a escribir la obra que Irlanda necesita. Precisamente, la subversión estilística cumple la función de subrayar la discontinuidad, el desviarse del camino principal para indagar en las vías secundarias que son esos otros personajes que nos hablan, sin pretenderlo, de lo que no sabemos de Dublín. Jennifer Levine, en este sentido, comenta: "J. J. O'Molloy and his fellow Dubliners repeats the larger drama of social mobility, of class and money, that animates the genre as a whole, and that certainly entangles Stephen in its logic" (Levine 1990: 146). No es gratuito el papel que cumplen en el episodio los repartidores de prensa, multitudinario tropel de jóvenes indigentes que, con su alborotadora presencia, alteran, reiteradamente, la paz de los "maestros" de la oratoria, encerrados en las oficinas y ajenos a la realidad social.

La escena se sitúa en las oficinas del *Freeman's Journal and National Press* y del *Evening Telegraph* en el corazón de la ciudad. La prensa con su "hinchida" retórica y verborrea establece la analogía homérica. Bloom y Stephen pierden prominencia en la narrativa para formar parte de un cuadro general, dentro del que se sitúa y delimita su relación con el entorno social. Bloom tiene que enfrentarse con un ambiente mucho más hostil que en "Hades" (Simon Dedalus es el único que le muestra amabilidad). Pero Bloom mantiene la calma a pesar de la indiferencia y menosprecio que recibe, conservando su genuina curiosidad y capacidad de adaptación. Stephen, en cambio y por primera vez, se encuentra rodeado por gente que lo adula y lo anima en sus aspiraciones literarias, hecho que contrasta con la incomprensión que recibe en "Escila y Caribdis". Michael Groden observa un cambio en Stephen: "After his long

meditations in "Proteus", and probably in response to the verbosity around him, his thoughts here are short, terse, uncomplicated" (Groden 1977: 72).

"IN THE HEART OF THE HIBERNIAN METROPOLIS" (U.112) es el titular que inicia el episodio y que rompe con las expectativas narrativas. El sistema de transporte de Dublín aparece a modo de prólogo con su frenético movimiento. El siguiente fragmento retrata la actividad del edificio de correos en la artería principal (Prince street), la pretensión del titular "THE WEARER OF THE CROWN" (U.112) choca con el contenido del fragmento: las iniciales reales en los coches del correo y los montones de sacos. Marilyn French observa esta conjunción:

The disparity between the connection mocks imperial presumptions and, by extension, all human illusions and delusions of grandeur. Through the confluence of items like this, animate and inanimate elements are equated, leveled (French 1977: 99).

Ambos fragmentos señalan el contexto exterior del edificio de prensa del *Evening Telegraph* y el *Freeman's*, temáticamente relacionado con el edificio de Correos y la columna de Nelson, centro radial desde donde parten los tranvías hacia los barrios periféricos. La asociación de los tranvías con el edificio en que se encuentran dos importantes periódicos simboliza el corazón mecánico de la ciudad que así nos presenta el primer titular. Sultan define el periodismo y la oratoria como dos canales de comunicación social, como los vehículos creadores de opinión (Sultan 1987b: 110); y en el caso, la opinión está controlada por el símbolo del imperio: la prensa está espacialmente relacionada con la columna de Nelson, réplica de la de Londres y, muy a propósito, la columna de Nelson abre y cierra el capítulo.

El fragmento que nos introduce en las oficinas de prensa: "GENTLEMEN OF THE PRESS" (U.112) se inicia con el vaivén aliterativo y sintáctico que mecánicamente reproduce la frenética actividad de los cargadores de cerveza:

Grossbooted draymen rolled barrels dullthudding out of Prince's stores and bumped them up on the brewery float. On the brewery float bumped

ullthudding barrels rolled by grossbooted draymen out of Prince's stores (U.118).

Frases al inicio del episodio que, según Herring, hacen estallar los límites del inglés al revestirlo con un lenguaje estilizado y que responde al intento de alcanzar el mismo efecto que el correlato homérico (Herring 1987: 26). Argumentación coincidente con otros críticos, como Stuart Gilbert y Karen Lawrence, que ven puro artificio estilístico *per se* sin contemplar la significación latente. Por una parte, la deliberada conjunción de consonantes plosivas que, a modo de onomatopeya, emiten la brusquedad de la acción: el sordo golpeo del voltear de los barriles. Por otra, un ruido significativo en su reiteración y que apunta a la frenética actividad del *Guinness* en una "sedienta" población masculina. De hecho, la taberna será el siguiente destino con el que concluirá la disquisición oratoria de las oficinas de prensa.

La redacción de Myles Crawford se caracteriza –como el palacio de Eolo– por sus múltiples y constantes ruidos. Del exterior: los tranvías, el volteo de los barriles de cerveza junto a las oficinas; y del interior: desde puertas que chirrían y golpean a las prensas de impresión y al sonido de las máquinas:

Sllt. The nethermost deck of the first machine jogged forward its flyboard with sllt... Sllt. Almost human the way it sllt to call attention. Doing its level best to speak. That door too sllt creaking, asking to be shut. Everything speaks in its own way (U.117).

Para Groden la rítmica repetición de frases es el eco del sonido de las máquinas; como el lento movimiento de William Brayden, director del *Freeman's Journal*, marca el ritmo de subordinación de los jefes de redacción y reporteros (Groden 1977: 70): "...it passed stately up the staircase, steered by an umbrella, a solemn beardframed face". El sonido mecánico nos habla de un poder autónomo que parece escapar del control humano, como dice McGee: "Bloom carries the word from master to master but nowhere is Bloom more mastered by the machine" (McGee 1988: 32).

En la sección inicial, Bloom aparece en su medio laboral (bajo el titular "THE CANVASSER AT WORK"), "hábilmente deslizándose sus palabras en las pausas de un ruido que se impone" (U.16); como comenta Groden, mostrando su compatibilidad con el ambiente mecanizado y urbano, admirando la adaptación del hombre a la máquina (Groden 1977: 73):

The machines clanked in threefour time. Thump, thump, thump. Now if he got paralysed there and no-one knew how to stop them they'd clank on and on the same... Want a cool head (U.115).

De igual modo, Marilyn French ve la equiparación de lo humano con los objetos de un mundo mecánico, como muestra el automatismo de la frase que describe el descargar de los barriles de cerveza: "The description of the brewery barrels levels men and objects" (French 1977: 99). Pero la representación de Dublín no ofrece la imagen de un mundo urbano y autómatas, ni los objetos del mundo material, que adquieren protagonismo sobre lo humano, son fruto de una elección aleatoria: el alcohol es un elemento que forma parte de la experiencia colectiva ya que el exceso en su consumo es un indicador del fracaso social (Paddy Dignam fue una víctima) y un socorrido paliativo frente a la miseria. Tampoco las máquinas en las oficinas de prensa son la muestra de una visión mecanicista de la realidad, sino, más bien, el automatismo con el que se elaboran las noticias y se vacía la información, pues bajo el ruido aparente, la elección y confección de la noticia está celosamente vigilada por los agentes creadores de opinión: "The printing machine, a machine within a machine (the social machine), produces and reproduces the discourse of power" (McGee 1988: 32):

WILLIAM BRAYDEN, ESQUIRE OF OAKLANDS
SANDYMOUNT (U.113).

El poder se manifiesta en el lento paso de William Brayden y el rítmico vaivén de la grasa acumulada en su cuello. Tras el siglo de hambrunas y la penuria social del momento, su imagen es una clara ostentación de la opulencia:

All his brains are in the nape of his neck, Simon Dedalus says. Welts of flesh behind on him. Fat folds of neck, fat, neck, fat, neck.

–Don't you think his face is like Our Saviour? Red Murray whispered (U.113).

Red Murray, en actitud servil, ve en el director la misma imagen de "Nuestro Salvador"; Bloom lo compara al tenor Mario cantando la opera *Martha*; pero en el siguiente fragmento Bloom desacraliza el elogio al presentar a otro "salvador", y en minúscula porque es mucho más real: el muchacho mensajero que, irónicamente, interrumpe a Red Murray cuando anuncia solemne las llamadas del Arzobispo. La frenética actividad laboral del mensajero contrasta con el paso inactivo y ceremonioso del director general William Brayden. El poder económico se alía con el eclesiástico bajo el titular "el Báculo y la Pluma": son los agentes que marcan las pautas de la opinión:

THE CROZIER AND THE PEN

–His grace phoned down twice this morning, Red Murray said gravely.

They watched the knees, legs, boots vanish. Neck.
A telegram boy stepped in nimbly, threw an envelope on the counter and stepped off posthaste with a word.

–Freeman!

Mr Bloom said slowly:

–Well, he is one of our saviours also (U.114).

El motivo de la llamada del Arzobispo se revela en las páginas siguientes bajo el epígrafe "NOTED CHURCHMAN AN OCCASIONAL CONTRIBUTOR" (U.117), en el que se explicita la preeminencia que da el redactor jefe a la carta del Arzobispo sobre cualquier otra información, el anuncio de Bloom es el ejemplo. La carta del Arzobispo volverá a ser publicada con urgencia en otro medio de prensa: el *Telegraph*; periódico asociado con el *Freeman* y que está en las mismas manos: Freeman Journal Ltd. que prácticamente controla toda la prensa (véase Gifford 1988: 129).

La primera página del *Freeman's Journal* –informa Hugh Kenner– era la portadora de nacimientos, muertes, bodas y pequeños anuncios, así que Bloom (en "Hades") se gasta un penique sólo para comprobar un anuncio en la portada y a continuación tira el periódico sin abrirlo: "For all his minute curiosity Bloom seems not to be a newspaper reader –another piece of information for the reader of *Ulysses*, conveyed wholly by omission" (Kenner 1987: 33). Sin embargo, Parrinder subraya su adicción a todo lo impreso, aunque añade que la cultura periodística en el siglo XIX era considerada por los educacionistas Newman y Mill como agente de desintegración espiritual; en tal caso, Bloom sería un espíritu desintegrado pues su visión del mundo es la acumulación aleatoria de lo que lee: "He is a print addict who cannot perform such routines actions as going to the lavatory or walking home from the butcher's without the stimulus of something to read" (Parrinder 1984: 150).

Según Hugh Kenner, las implicaciones temáticas son a menudo caprichosas, como el caso de la relación del periódico con los funerales: "So many sorts of minor consistency –as that newspapers, in the book, seem to go with funerals..." (Kenner 1987: 33). Probablemente, para Hugh Kenner estos detalles carecen de consistencia pero no deja de ser revelador que, precisamente, la primera página del periódico, que debería ser portadora de la información más sustancial, este llena de esquelas y anuncios. Tal vez, es la razón por la que Bloom, aparte del aspecto publicitario, no muestre interés por su contenido y no –como insinúa Hugh Kenner– por una falta de interés en los temas que atañen a la sociedad. Bloom en "Eolo" valora el aspecto comercial de la prensa puesto que el resto de información no trata más que de noticias anacrónicas y trivialidades:

HOW A GREAT DAILY ORGAN IS TURNED OUT

Mr Bloom halted behind the foreman's spare body, admiring a glossy crown.

...It's the ads and side features sell a weekly not the stale news in the official gazette. Queen Anne is dead. Published by authority in the year one thousand and. Demesne situate in the townland of Rosenallis, barony of Tinnachinch. To all whom it may concern schedule pursuant to statue showing return of number of mules and jennets exported from Ballina.

Nature notes. Cartoons. Phil Blake's weekly Pat and Bull story... (U.114-5).

Considerando el "soporífero" contenido de la prensa oficial, es difícil captar la atención del ciudadano medio, y menos la del lector con cierto sentido crítico. En "Hades" Bloom, buscando el discurso de Dan Dowson, tropieza con los rocambolescos y ridículos epitafios de las esquelas:

*It is now a month since dear Henry fled
To his home up above the sky
While his family weeps and mourns his loss
Hoping some day to meet him on high (U.88).*

Las reflexiones de Bloom sobre el rito y la pompa de la religión católica no indican –como se ha llegado a afirmar– que el protagonista sea un receptáculo acrítico; concretamente en "Hades", Bloom manifiesta una preocupación por los problemas que atañen a la ciudad. Goldberg observa que gran parte del registro de Dublín lo vemos a través de Bloom:

...not merely, as it seems at first sight, by what he suffers, but also in what he sees and judges.... Thus while the Dubliners in the newspaper office are orating about War, History, Justice for Ireland, and so on, Bloom observes the machines that help carry their ideals through the whole of society: "working away, tearing away..." he constantly places the society he observes against his sense of what it ought to be (Goldberg 1962: 91).

Frank Budgen retrata con arte e ingenio las oficinas de prensa: "the Cave of the Winds and Myles Crawford, editor-in-chief, is the god in charge of all the zephyrs, breezes, gales and hurricanes of hot air that blow out of it" (Budgen 1972: 95), pero no advierte el sentido político del texto. El amable Eolo le dio a Odiseo una alforja que contenía los ruidosos vientos, fuertemente atados con una cinta de plata, para calmarlos o excitarlos según su conveniencia, pero los compañeros de Odiseo, creyendo que era un tesoro, soltaron la cinta; Eolo maldijo a Odiseo y desvió la nave de su rumbo cuando ya se divisaba Ítaca. En el episodio abundan las referencias a aquellos objetivos y metas que quedaron frustrados cuando estaban a punto de hacerse realidad: las referencias a Parnell, que llevó a Irlanda a las puertas de la Autonomía (*Home Rule*) encuentran su eco en las alusiones a Moisés, cuya muerte dejó a los israelitas

a la entrada de la Tierra Prometida. Budgen tampoco repara en el significado de las llaves cruzadas en el anuncio de Keyes, que comenta Walton Litz:

Bloom's advertisement for the "House of Key(e)s" is linked with the isle of Man and Home Rule, since the lower chamber of the Manx legislature is called the House of Keys. This led to the plight of Bloom and Stephen as a "keyless couple", each deprived of Home Rule (Litz 1986: 220).

También Bloom, tras recibir vanas esperanzas, se queda a punto de cerrar el trato sobre el anuncio de su cliente Keyes y es despachado groseramente de las oficinas. El titular, en siglas, parece prometer un mensaje oficial o religioso, pero el contenido del fragmento destruye las expectativas que depara la grafía: las siglas que parecen anunciar la religiosa trascendencia del latín, condensan en cambio, el grito soez que recibe Bloom de Myles Crawford:

K. M. R. I. A.

–He can kiss my royal arse, Myles Crawford cried loudly over his shoulder. Any times he likes, tell him (U.141).

El modo grosero con el que Myles Crawford resuelve la petición de Bloom contrasta, ostensiblemente, con el trato amable que acto seguido recibe O'Molloy, bajo el no menos oportuno titular "RAISING THE WIND" ("dando el sablazo"): "–*Nulla bona*, Jack, he said, raising his hand to his chin. I'm up to here. I've been through the hoop myself... Sorry Jack" (U.141).

En la oficina de Myles Crawford se encuentran "Professor" MacHugh, Simon Dedalus, y Ned Lambert sin otra actividad aparente más que la tertulia y el debate oratorio. El recién publicado panegírico de Dan Dawson es el primer ejemplo de floritura retórica que recibe la burla de los contertulios. Más tarde se unirá otro parásito, Lenehan:

Ned Lambert seated on the table read on:

–*Or again, note the meanderings of some purling rill as it babbles on its way, fanned by gentlest zephyrs tho' quarrelling with the stony obstacles, to the tumbling waters of Neptune's blue domain, mid mossy banks, played on by the glorious sunlight or 'neath the shadows cast o'er its*

pensive bosom by the overarching leafage of the giants of the forest .
What about that, Simon? ...How's that for high?...

Ned Lambert laughing, struck the newspaper on his knees, repeating:

–*The pensive bosom and the overarsing leafage.* O boys! O, boys!

–That will do, professor MacHugh cried from the window. I don't want to hear any more of the stuff... (U.119).

Dan Dowson, gracias a su conexión con el Castillo, de afluyente panadero pasó a ser orador, alcalde de Dublín y recaudador de impuestos (véase Gifford 1988: 107 y II. LAS ESTRATEGIAS DEL PODER COLONIAL); información que corrobora la pertinencia del siguiente fragmento, el cual es una denuncia pública y directa de su influencia política y económica:

SHORT BUT TO THE POINT

–Whose land? Mr Bloom said simply.

–Most pertinent question, the professor said between his chews. With an accent on the whose.

–Dan Dawson's land, Mr Dedalus said (U.120-21).

La información extratextual esclarece el apelativo que le dedica MacHugh "Doughy Daw" y que conlleva varios significados: el literal, por su relación con la masa del pan, y el coloquial, por su afición al dinero ("Dough": pasta) y, metafóricamente, también alude a la cualidad de su "masa cerebral" (U.121). Bloom lo confirma en el titular siguiente: "WHAT WETHERUP SAID". Wetherup sirvió por algún tiempo en las oficinas del Recaudador General de Impuestos, por lo que tendría conocimiento de algunas prácticas turbias del mismo recaudador Dan Dawson (véase Gifford 1988: 107 y 135):

Bloom "All very fine to jeer at it now in cold print but it goes down like hot cake. He was in the bakery line too wasn't he? Why they call him Doughy Daw. Feathered his nest well anyhow... (U.122).

Bloom ridiculiza el rimbombante discurso de Dawson con una expresión del vernáculo como contrapunto irónico: "High falutin stuff. Bladderbags" (U.119) y

que, también, advierte de la influencia mediática de su retórica: "but it goes down like hot cake". La observación de Bloom pone de manifiesto –como indica Fuller– la falsa conciencia social imperante en la que tales discursos encuentran su eco: "...though he recognizes that this rhetoric has a powerful appeal (and so evinces a common false consciousness, which is one ground of its importance)" (Fuller 1993: 45).

Myles Crawford es de la misma casta social que Dawson, analogía implícita que emerge de la conjunción de las, aparentemente casuales, observaciones de Bloom y de las referencias extratextuales: "Myles Crawford began on the *Independent*. Funny the way those newspaper men veer about when they get wind of a new opening. Weathercocks..." (U.121). *The independent* fue un periódico radical fundado por Parnell pero que, tras su derrota, viró a una política conservadora, e incluso reaccionaria cuando cayó en manos de los anti-pannellitas, sobre todo, tras ser adquirido en 1900 por William Martin Murphy (véase Gifford 1988: 134).

No sólo las alusiones concretas a personajes de la sociedad real del momento, o los pensamientos de Bloom, permiten formar un juicio moral de los personajes, con más fuerza emerge, por ser veladamente, lo que el texto sugiere a través de los detalles de la apariencia física, gesto y ademanes –a menudo caricaturescos–, que brindan una evaluación definitiva del personaje: "The inner door was opened violently and a scarlet beaked face, crested by a comb of feathery hair" (U.122). El director, Myles Crawford, es otro "gallo" veleta que –por proximidad metonímica con los atributos de Dawson ("Feathered his nest")– también "se pone las botas".

MacHugh provoca a Myles Crawford llamándole "el caballero impostor", mote que en la época se le adjudicaba a Francis Higgins, personaje que falsificó su identidad para escalar socialmente:

–And here comes the sham squire himself, professor MacHugh said grandly.

–Getououthat, you bloody old pedagogue! The editor said in recognition (U.122).

Francis Higgins, de informador policial –tarea en la que destacaba por la facilidad con la que se dejaba sobornar (véase II.4. LAS ESTRATEGIAS DE LA CLASE SOCIAL DOMINANTE)– llegó a ser propietario del *Freeman's Journal*, medio que utilizó para difamar a Grattan y a otros nacionalistas irlandeses (véase Gifford 1988: 135).

Afines al tema de la oratoria política, el nacionalismo Irlandés y la historia colonial forman parte del entramado del episodio. "Professor" MacHugh establece una comparación de Roma con Inglaterra, frente a Grecia con Irlanda: el imperio británico, siguiendo los pasos del imperio romano, construye una cloaca allá donde pone el pie (U.126). Mordazmente, Crawford canta a MacHugh dos líneas de la opera *The Rose of Castille*: "*'Twas rank and fame that tempted thee/ 'Twas empire charmed thy Heart*" (U.126), probablemente en venganza por el ataque anterior de MacHugh (U.122) que tampoco parece haberse librado de la tentación de venderse al mejor postor; más tarde, también Crawford tentará a Stephen a que ponga sus talentos al servicio de la prensa.

Para Vincent Cheng, la analogía de MacHugh sigue la dialéctica polarizada celtista, según la lógica estática y jerarquizada que simplemente se limita a etiquetar de nuevo (el agresor imperial como primitivo filisteo sólo interesado en "waterclosets") y que se cree en la posición privilegiada de ser árbitro en materia del espíritu (Cheng 1995: 189):

LOST CAUSES
NOBLE MARQUESS MENTIONED

We were always loyal to lost causes, the professor said. Success for us is the death of the intellect and the imagination. We were never loyal to the successful. We serve them. I teach the blatant Latin language. I speak the tongue of a race the acme of whose mentality is the maxim: time is money. Material domination. *Dominus!* Lord! Where is the spirituality? Lord Jesus! Lord Salisbury. A sofa in a westend club. But the Greek! (U.128)

Proffesor MacHugh declama sobre la pobreza "espiritual" y el ánimo servil que vincula a Irlanda con la derrota (véase II.4. LAS ESTRATEGIAS DE LA CLASE SOCIAL DOMINANTE), frente al dominio material del imperio encarnado en la figura de Lord Salisbury, primer ministro de Inglaterra y líder del partido conservador, además de feroz opositor a las aspiraciones irlandesas. La frase juega con el hecho de que tanto el "señor" terrenal como el espiritual comparten el mismo título ("Lord": "Señor"). Lord Salisbury reafirma su dominio desde su sofá en la cómoda reclusión del aristocrático club londinense (Gifford 1988: 138).

La posible fuerza apelativa del discurso de MacHugh se desmorona al derivar en mera exhibición de inflamada oratoria que es, además, interrumpida por acotaciones que muestran su decadente y descuidada apariencia. Son elementos que cuestionan su misma imagen de orador así como la pretendida fuerza de invocación nacionalista: la dejadez y el abandono físico –acompañado de torpes movimientos– son también síntoma de derrota. Como observa William Chace: "MacHugh is an unhappy toady both to Latin and to British colonialism ...(He) figures in *Ulysses* as another means of obliquely indicting the world of established learning" (Chace 1986: 5).

Siguiendo con el tema nacional, el grupo de versados lamenta la ausencia de periodistas y oradores como los de antaño, poniendo como ejemplo el golpe de efecto de Ignatius Gallaher en el informe sobre los asesinatos del *Phoenix Park*, y el de los grandes oradores del siglo dieciocho (U.130-31). J. J. O'Molloy alaba la elocuencia oratoria de uno de los abogados más célebres del momento: Seymour Bushe, admirado por los contertulios por su rimbombante y arcaica retórica. Bushe describió *el Moisés* de Miguel Angel en su defensa de Samuel Childs –acusado del homicidio de su hermano–; juicio al que asistió Joyce y que *Ulises* reproduce (Ellmann 1983: 91): "...which if ought that the imagination or the hand of sculptor has wrought in marble of soultransfigured and soultransfiguring deserves to live, deserves to live" (U.134-35). Pero MacHugh ensalza al más brillante orador: John F. Taylor, cuyo discurso nos trae el tema de Moisés y la Irlanda de Dawson; como dice Ellmann, era un

argumento desgastado por los oradores políticos, utilizado para comparar a Charles Stuart Parnell con Moisés, sacando a su pueblo de la esclavitud del dominio británico: "But no Dubliner of Joyce's generation had to rely upon scholars for the comparison of the Irish to the Jews" (Ellmann 1977: 34).

El éxodo de los israelitas por negarse al dominio cultural fue la moral del programa de la Liga Gaélica para la recuperación cultural y de la lengua (véase II. LAS ESTRATEGIAS DEL PODER COLONIAL). Como Moisés, Taylor comparaba la posición de la lengua Irlandesa bajo dominio británico con el hebreo bajo el dominio de Egipto (Ellmann 1977: 35), exhortando a la audiencia con las palabras: "vuestra es la lengua de los desposeídos, utilizadla para vuestra liberación" ("...bearing in his arms the table of the law, graven in the language of the outlaw" (U.137)). Paradójicamente, es el inglés el que toma la iniciativa en las oficinas del *Weekly Freeman* (McMichael 1991: 3), y también es paradójico que precisamente Bloom, por ser judío y representante del "pueblo elegido", sea el maltratado forastero. Como es irónico que Bloom no sea un buen modelo de judío pues, cómicamente, confunde la cita del *Éxodo* ("into" por "out of"): "nos lleva a", en lugar de "nos saca de" la esclavitud, lo cual –para Fuller– se acerca más a la verdad (Fuller 1992: 46): "Next year in Jerusalem. Dear, O dear! All that long business about that brought us out of the land of Egypt and into the house of bondage *alleluia*" (U.118). El hecho de que Bloom confunda la cita del *Éxodo* tal vez sea un guiño anticipado de la ironía que envuelve el discurso de Taylor en boca de MacHugh.

El emotivo llamamiento del discurso de MacHugh tiene como respuesta la grandilocuencia con la que Stephen propone ir a la taberna de Money's, momento que elige para contar su "Parábola de las Ciruelas" desarrollada bajo los titulares "DEAR DIRTY DUBLÍN" y "LIFE ON THE RAW" (U.139-40). Según Ellmann, la parábola sirve de contraste al paralelo de Taylor, la imagen de dos viejas "vestales" que suben a la columna de Nelson y echan huesos de ciruelas desde lo alto denuncia la vacuidad de la henchida prosa:

...as the blade of truth amid the airbags of oratory. There is no Moses on Pisgah, there is no Promised Land, only two old women spitting out plumstones on Dublin from the top of Nelson's pillar (Ellmann 1977: 38).

Asimismo, Daniel Schwarz ve en la parábola el rechazo de la idea falsa y sentimental de que los irlandeses son los descendientes espirituales del "Pueblo Elegido" (Schwarz 1987: 122). Budgen no encuentra ningún sentido a la parábola mas que la única razón de la contemplación de la imagen: "Realistic grotesque sketch of two elderly Dublin Dames ...his hearers expect a literary point of some kind but there's none. The point lies in the seeing of it" (Budgen 1972: 99). También para Hayman es tan inconcluyente e incomprensible como el acertijo en "Nestor" aunque sugiera esterilidad al ser estas mismas "vestales" las comadronas que en "Proteo" llevan un feto abortado y que, ahora, en otro pseudo-rito de fertilidad, tiran huesos desde lo alto (Hayman 1979: 179).

M. J. C. Hodgart encuentra en la parábola una referencia al sermón de la montaña y a la asociación de Stephen con Cristo por hablar en parábolas: las enseñanzas de Stephen caen en oídos sordos; al igual que la simiente cae en tierra baldía, caen los huesos de las ciruelas sobre la acera de Dublín. Bloom también está asociado con Cristo, pues su aparición va acompañada de referencias al *Antiguo Testamento*: en "Los Comedores de Loto" habla de la esclavitud de Egipto, mientras que en "Eolo" las referencias a Moisés son explícitas (Hodgart 1977: 119).

El análisis de Hodgart es excesivamente literal, o tal vez ingenuo en su empeño de dar centralidad a la interpretación bíblica, precisamente la exégesis bíblica sólo sirve de vehículo o continente pero para ser burlado por las implicaciones sexuales del contenido. Para McGee, el subtítulo de la parábola, "*A Pisgah Sight of Palestine*" (U.143), establece la relación con el discurso de Taylor pero no se debe interpretar como una mera burla, sino como alegoría del poder y del deseo disfrazada en un chiste obsceno (McGee 1988: 23). Sultan, también encuentra en la parábola un contrapunto a la visión irremediamente romántica e inexacta de Taylor: "Joyce explicitly endorses Stephen's "vision" and thus rejects Taylor's... The leadership and impelling force that enable a nation to realize its ambitions are dead" (Sultan 1987b: 116-7). Pero señala que

la parábola exige interpretación y, por tanto, no se puede dejar de contemplar por ser críptica o sólo sugerente ya que, además de ser central en el capítulo, el título invita a la elucidación: la parábola funciona como manifestación del carácter político de la gente de Dublín (Sultan 1987b: 110).

Stephen rechaza la idea romántica que convierte a Irlanda en el "Pueblo Elegido", simbolizado en las dos viejas –como la lechera en "Telémaco" (*Shan Van Vocht*)– y responde con una sátira explícita, como observa Ellmann:

He [Stephen] savagely mocks both British glories and Irish chauvinism with his Parable of the Plums spat out upon Ireland's promised land from Nelson's pillar ...so will have nothing to do with Old Gummy Granny who offers him the glorious opportunity of dying in armed struggle for Ireland (Ellmann 1977: 81).

La parábola es un ataque evidente al imperialismo y al fanatismo nacionalista pero Ellmann no observa su contenido sexual e irreverente. En este sentido, Fuller y Sultan ven que las notas claves de la parábola –que inventa Stephen de su propia cosecha– son la frustración sexual y la servidumbre a dos amos: Nelson –símbolo del dominio inglés– y la caótica vista de iglesias que simbolizan Roma (Fuller 1992: 46; Sultan 1987b: 114). Para McMichael la virginidad de las viejas representa la esterilidad de Irlanda, celibato que indica la dialéctica que la Iglesia (uno de los dos dueños) ha marcado en su pensamiento: la oposición binaria entre castidad y lascivia (McMichael 1991:106).

La frustración sexual está implícita en la historia de Stephen de las vírgenes "vestales". El fallo para llegar al objetivo se personifica en la paralización de los tranvías por fallo eléctrico: "HELLO THERE, CENTRAL!" (U.142), apuntando simbólicamente al corazón de la ciudad. Es el epílogo de la parábola de Stephen ante un perplejo auditorio que se detiene ante la columna de Nelson a contemplar extasiado al adúltero manco en las alturas. La historia política irlandesa se frustra, igual que Moisés a las puertas de la Tierra Prometida. Tampoco Bloom logra su objetivo de cerrar el trato comercial, ni J. J. O'Molloy –aquella joven promesa de la abogacía– consigue el préstamo que buscaba.

La representación del pilar mediático de la sociedad, paralizada en su propia arrogancia, se refugia en la añoranza de tiempos pasados y se desvincula de lo actual. Según McMichael, muestran el síntoma de una enfermedad que Joyce identifica sin cesar: el sentimentalismo. MacHugh y sus oyentes convierten el lenguaje en sentimental al separar el placer que proporciona de las necesidades que la lengua insta a atender. En lugar de utilizar el poder de la comunicación para movilizar la mente de la sociedad, domesticar el discurso y lo hacen más "digerible" para la audiencia y para sí mismos al presentarlo como "the finest display of oratory" (McMichael 1991: 4-5). El discurso de Taylor moviliza a la acción pero esta acción queda "suspendida" al desviar su invocación a los efectos del lenguaje. La autocomplacencia que muestra MacHugh y su auditorio tras el discurso da conclusión al periplo oratorio con el que se pretende dar satisfacción a la necesidad de mejorar la vida de los irlandeses.

Bloom es el único personaje que no participa en la tertulia y cuya presencia está justificada por su actividad laboral. Mientras MacHugh y su audiencia –el redactor jefe del *Freeman*, entre ellos– se dedican a encontrar los mejores ejemplos de oratoria sin otro propósito, Bloom, en cambio, parece ser el único que utiliza el periódico para hacer algo por la comunidad: su idea de encabezar el anuncio con las llaves cruzadas es un recordatorio para los lectores del *Freeman* de que incluso la isla de Man tiene su propio parlamento: "Even the lowly canvasser for ads has hit upon a way to use that "Great Daily Organ", as Taylor outlaw would" (McMichael 1991: 3).

A la vez que los "maestros del lenguaje" debaten ociosos sobre las glorias de la oratoria y Dawson se distrae llenando el periódico de ridículos panegíricos, en la oficina de prensa las puertas se abren y cierran para mostrar la realidad que margina esta práctica: es el alborotador y ruidoso tropel de muchachos descalzos que se encargan de la distribución del periódico, un efecto sonoro más que contribuye al ruido general del capítulo pero que, sobre todo, funciona como corriente antitética a la prosa autocomplaciente y rebuscada del acaudalado Dan Dowson, cuyas dotes retóricas "se cuecen", principalmente,

en su "panadería". En contraste, el estrépito de los repartidores es una fuerza sonora vital que surge de la necesidad:

Screams of newsboys barefoot in the hall rushed near and the door was flung open ...Professor MacHugh strode across the room and seized the cringing urchin by the collar as the others scampered out of the hall and down the steps...

–It wasn't me, sir. It was the big fellow shoved me, sir.

–Throw him out and shut the door, the editor said. There's a hurricane blowing (U.123).

He went to the door and holding it ajar, pause ...The noise of two shrill voices, a mouthorgan, echoed in the bare hallway from the newsboys squatted on the doorsteps:

*We are the boys of Wexford
Who fought with heart and hand (U.124).*

Los golfillos entonan la balada irlandesa de 1798 "The boys of Wexford" que cuenta la derrota de la Milicia de North Cork por los Muchachos de Wexford, triunfo al que siguió el derrumbe por un exceso ético (Gifford 1988: 136); la canción orangista "Croppies lie down", como contrapunto, celebra la matanza en 1798 de los campesinos católicos rebeldes de Wexford (véase I. EL COLONIALISMO CULTURAL Y POLÍTICO y Johnson 1993: 781). La presencia de los repartidores es un motivo acústico recurrente que –irónica y deliberadamente– irrumpe en varios fragmentos, alterando con estrépito el círculo cerrado de la oficina de prensa:

The troop of bare feet was heard rushing along the hallway and pattering the staircase (U.137).

...The first newsboy came pattering down the stairs at their heels and rushed out into the street yelling: –Racing special! (U.138).

...Another newsboy shot past them, yelling as he ran: –Racing special! (U.139).

...A bevy of scampering newsboys rushed down the steps, scampering in all directions, yelling, their white papers fluttering (U.140).

"LET US HOPE" (U.138-39), uno de los fragmentos en los que irrumpe la cuadrilla de repartidores, fue alterado en la última revisión respecto a la primera publicación seriada. Michael Groden, en sus comentarios sobre los cambios, señala una modificación que hace menos sincera la respuesta del profesor: tras preguntar a Stephen sobre la opinión que le merece el fragmento de oratoria, el profesor da respuesta a su propia pregunta retórica, revelando que hizo la pregunta sólo para oírse a sí mismo (Groden 1977: 26): "–Come along, Stephen, the professor said. That is fine, isn't it? It has the prophetic vision" (U.138). En este mismo pasaje, otra adición de la revisión última varía sustancialmente el énfasis del fragmento:

...in the late revisions, he added a few phrases to intensify both Stephen's guilt over the past and his possible receptivity to the future. In "Aeolus" Stephen listens to the windy talk in the office and to the noise of the newsboys. His initial reaction to the yelling of the exiting newsboys was simply "Dublin", but Joyce added the thought "I have much, much to learn" (Groden 1977: 26).

Para Groden el añadido "I have much, much to learn" indica que Stephen se hace consciente de la necesidad de implicarse en la realidad de Dublín, en lugar de encerrarse en sí mismo. Del mismo modo, el titular "Tengamos esperanza" funciona como tópico sensiblero que sirve de contraste frente a la crudeza de la parábola: "The subhead, which in context functions as a hackneyed sentimentalizations of Dublin squalor, contrasts fully with Stephen's unsentimental attitude in the parable" (Groden 1977: 75). Conclusión que le concede a la parábola un elemento de cambio, como dice Marylin French:

He thinks: "Dubliners" and begins to compose his parable. He has to exhort himself to act (...) but the completed parable stands in sharp contrast to the adolescent, morbid, pseudo-erotic poem quoted earlier in the chapter" (French 1977: 102).

Y de rebeldía, según McGee, que ve en el placer trasgresor de la parábola un exilio estético, una forma de invertir la ley. El discurso de MacHugh nos habla de Moisés descendiendo con las tablas de la ley grabadas en la lengua de los marginados por la ley; lengua en la que Stephen intenta hablar con su parábola pues –implícitamente– reconoce que esa lengua, que antes era de los

desposeídos, ahora es la ley. Por tanto, el exilio estético es ahora la lengua de los desposeídos:

...if Stephen's parable displaces and reverses a rhetoric of sentiment, the chapter as a whole displaces and reverses the entire rhetoric tradition. The language of the outlaw deconstructs the language of the law through the aesthetic of exile... (McGee 1988: 25).

Ellmann precisa que es el discurso de Taylor el que eligió Joyce para la grabación de *Ulises* por ser el más persuasivo ejemplo de oratoria y la reproducción muestra su gran convicción (Ellmann 1983: 775-6); afirmación que sería cierta si Joyce hubiese grabado sólo el discurso (aunque hubiese resultado un panfleto político más que ficción) pero Joyce también graba la voz del narrador omnisciente en cuya sutil intromisión se percibe el sarcasmo. "La gran convicción" de Joyce, de la que nos habla Ellmann, se termina de diluir con la interpolación gratuita del siguiente titular: "FROM THE FATHERS" (U.136). El discurso de Taylor nos lleva a otro discurso, el "de los Padres de la Iglesia". Stephen, cuando descubre la alambicada retórica de *las Confesiones* de San Agustín grabada en su mente, responde con un exabrupto: "Ah, curse you! That's saint Augustine" (U.136), reacción irreverente que sintetiza su respuesta a los citados modelos de oratoria.

En opinión de David Fuller, la reacción de Stephen hacia el discurso de Taylor es ambivalente pero, aunque parece resistirse a su elocuencia ("Noble words coming. Look out"), sucumbe a ella. Taylor le recuerda el más brillante de todos los oradores políticos: Daniel O'Connell, ante quien su respuesta también es imprecisa: sus palabras también son efímeras y borradas de la memoria colectiva "gone with the wind" y guardadas en el registro acásico* (Fuller 1992: 45).

*Segun la Teosofía, el "Acasa" es el archivo de memoria infinita donde se inmortaliza todos los pensamientos de la humanidad. Irónicamente Stephen, en "Eolo", supone que sus palabras quedarían registradas en el archivo teosófico de Madame Blavatsky (véase Gifford 1988: 150 y II. LAS ESTRATEGIAS DEL PODER COLONIAL).

Pero las palabras de Daniel O'Connell no son recordatorio sino contrapunto al discurso de Taylor pues el texto, irónicamente, acota la observación afectada de MacHugh con la intromisión de los repartidores y la reflexión de Stephen:

The troop of bare feet was heard rushing along the hallway and pattering the staircase.

–That is oratory, the professor said uncontradicted.

Gone with the wind. Hosts at Mullaghmast and Tara of the kings. Miles of ears of porches. The tribune's words howled and scattered to the four winds. A people sheltered within his voice. Dead noise. Akasic records of all that ever anywhere wherever was (U.137-8).

Según Marylin French, el emotivo discurso de Taylor le trae a Stephen el recuerdo y la visión de un mundo muerto, como es el resultado de un momento de autocompasión el significado de la siguiente reflexión "Hosts at Mullaghmast and Tara of the kings. Miles of ears of porches..." (French 1977: 102). A excepción de Gifford y Seidman, tanto Marylin French como el amplio estudio crítico de "Eolo", no han considerado las alusiones políticas de este fragmento. El emotivo discurso que Daniel O'Connell pronunció en 1843 ante una muchedumbre en Tara consiguió movilizar al pueblo irlandés. La asociación de O'Connell con Moisés es obvia "A people sheltered within his voice" porque O'Connell, como fiscal, insistía en los cauces legales y no violentos de rechazar el Decreto de Unión. El mitin en la colina de Tara (lugar asociado con los antiguos reyes de la Irlanda Unida de la edad de oro) congregó, según el cálculo del ala patriótica, cerca de un millón de personas. El cálculo de los conservadores (ingleses) lo sitúan en unas doscientas cincuenta mil personas. Otro multitudinario mitin fue el de *Rath of Mullaghmast*, treinta cinco millas al suroeste de Dublín, famoso por ser el lugar de la masacre realizada en 1577 por las tropas inglesas. Las palabras de O'Connell se las ha llevado el viento ("scattered") pues las esperanzas de abolir el Decreto de Unión y de alcanzar la independencia por la vía constitucional se frustraron, y sus palabras, muy a pesar de su éxito oratorio, se disiparon (U.137-38). O'Connell fue apresado y acusado de "conspiración sediciosa" por sus multitudinarios mítines (Gifford 1988: 150).

La afirmación de Fuller de que Stephen mantiene una postura ambivalente ante discurso de MacHugh no es consistente respecto al pasaje cuando se observan las señales indicativas de una actitud distante frente a la autocomplaciente oratoria de alguien que sólo escucha su propia voz. Aunque se olviden las palabras de O'Connell, todavía quedan los nombres de los lugares grabados en la mente colectiva como testimonio histórico de su fuerza. Stephen no oculta ante la sociedad su postura ideológica, hecho que descubrimos a través de las acusaciones que le lanzan MacHugh y O'Molloy: "look like communards... Like fellows who had blown out the Bastille" (*U.129*). Stephen y O'Madden Burke reciben el calificativo de comuneros revolucionarios: la destrucción de la Bastilla en 1789 representó la destrucción del poder real y marcó el inicio de la revolución francesa. Tampoco su posición es ambivalente cuando O'Molloy los acusa del asesinato en 1904 del General Bobrikoff (Manganiello 1980: 110), dictador ruso que suprimió las libertades constitucionales en Finlandia (véase Gifford 1988: 140). Aunque como es obvio, la acusación es una broma, no es, en cambio, el paralelismo político que establece la situación de Finlandia y la de Irlanda bajo el dominio de Inglaterra (véase Fuller 1992: 47 y Cheng 1995: 188). Stephen, no sin mordacidad, manifiesta abiertamente su posición política al apoyar con su pensamiento el asesinato: "We were only thinking about it" (*U.130*).

Stephen ya no es el artista lírico encerrado en sí mismo, señala Schwarz, – como demuestra su acertijo en "Nestor" y el poema plagiado que, inesperadamente, vuelve a surgir en "Eolo" cuando Stephen entrega la carta de Mr Deasy sobre la peste del ganado (*U.127*)–. En contra de los discursos derivativos de la nostalgia y de la decepción nacional, la parábola marca la transformación de la experiencia personal en una experiencia más objetiva confirmando el giro de interés hacia los temas públicos:

The more Stephen thinks of the problem of creating a universal literary work and of the condition of Ireland, the less he is drowning in a welter of self-pity.

That Stephen's art progresses from the riddle and the plagiarized poem, that he uses the mythic method... and that he takes public themes as his subject, imply that Stephen is developing towards the presence who is

now telling the novel; he is closing the ironic gap between character and narrator (Schwarz 1987: 121).

Schwarz y parte de la crítica (McMichael 1991: 6; Hodgart 1977: 126), considera a Stephen la futura promesa o, incluso, el autor de la obra. Jennifer Levine, en cambio, ve en el irónico reconocimiento de O'Molloy el peligro de que Stephen se convierta en un fracasado como él, a pesar de toda su elegancia e ingeniosa actuación (Levine 1990: 146). Jean-Michael Rabaté, citando a Morton P. Levitt, subraya la estupidez de la parábola ("an inept and unfunny tale"), en la que la crítica ha querido ver la promesa del futuro escritor (Rabaté 2000: 586). Vincent Sherry, en cambio, observa cómo la energía del lenguaje deja de estar bajo el control del artista individual para convertirse en una fuerza colectiva:

Here Joyce shifts the energy of words from the failing grasp of the private artist to the public domain. This exchange is recorded most subtly and searchingly in the fate of Stephen's story, "The Parable of the Plumbs"... (Sherry 1994: 85).

De cualquier modo, el motivo de que Stephen evolucione o no en su arte es una cuestión secundaria en el episodio porque su centralidad radica en la proyección social de la parábola, en la creciente observación del tejido real de Dublín.

Siguiendo el esquema de Linati, el hecho de que el arte de este capítulo sea la retórica y, como tal, sea una entrega de célebres fragmentos de la oratoria y del lenguaje estereotipado del periodismo, ha llevado a sobreestimar el aspecto estilístico en detrimento de su contenido potencial específico. Así Hodgart se aventura a afirmar que el arte de la retórica persuasiva forma parte de la idiosincrasia irlandesa, como una peculiaridad propia del genio irlandés similar a la afición a la ópera y al canto:

The art of making persuasive speeches is an ancient and much-loved tradition of the Irish; and speech is an art cultivated at all levels of Irish Society, to a degree unequalled in the English speaking world (Hodgart 1977: 121).

El "pulido" discurso de Seymour Bushe ejemplifica el efecto emocional de la oratoria. En opinión de Hodgart, es el motivo del sonrojo de Stephen, tras escuchar a O'Molloy "moldear" un fragmento del discurso de Bushe: "Stephen, his blood wooed by grace of language and gesture, blushed" (Hodgart 1977: 121). Karen Lawrence considera el discurso de Taylor como la revitalización de la oratoria, dentro de la degradación general del periodismo: "for example, while reading the rendition of Taylor's speech, we too are 'wooded by grace of language'" (Lawrence 1981: 73).

McMichael discrepa sobre esta cuestión y señala que la grabación de Joyce mezcla el lenguaje de la política y el de la ficción con el fin de implicar tanto a la audiencia como al lector en la ironía del pasaje, ironía que impide que el lector –al contrario que los personajes– se deje arrastrar por el puro placer del lenguaje "wooded by language" (McMichael 1991: 6). Tanto Hodgart como Lawrence o French (1977: 102) no advierten el tono jocoso del contexto que acompaña el discurso ("the divine afflatus", comenta O'Madden) ni tampoco el modo en que la afectación retórica desvirtúa su objetivo estético (véase *U.134-35*).

Asimismo, para Hodgart, Bloom es un ejemplo de la habilidad oratoria del pueblo irlandés por la facilidad con la que recuerda las palabras de Emmet en su discurso final: "Even Bloom shows himself to be a connoisseur of rhetoric, at the end of "Sirens" when he quotes the end of Robert Emmet's speech from the dock" (Hodgart 1977: 122). Precisamente Bloom no se distingue por su elocuencia, ni su cita de Emmet es muestra de una afición general como podrían ser las apuestas a las carreras de caballos. Tal vez conviene preguntarse si el desarrollo de la oratoria en Irlanda responde a la necesidad histórica de reafirmar la identidad nacional frente a una abusiva política imperial. Mas si cabe cuando Emmet es el gran mártir popular y sus últimas palabras forman parte de la historia de Irlanda. Incluso Hugh Kenner, cuyo estudio crítico –centrado en la dinámica del texto– no contempla el contenido político-social, admite la pervivencia del fenómeno Emmet en la memoria popular: "Robert Emmet's words, memorized by every Irish schoolchild... the

grimly cherished memory of which stills fuels sullen patriotic rage" (Kenner 1987: 93).

Parte de la crítica considera el episodio como un tratado sobre el arte de la oratoria según Aristóteles (Gilbert 1971: 212-18; Hodgart 1977: 122) o como una sátira del periodismo de Dublín: "...catálogo de redundancias periodísticas circunlocuciones y despropósitos que se disputa la primacía de totalidad con la batería de dispositivos retóricos (...) para desarrollar la ventosa metáfora" (Hayman 1979: 187). El estudio de David Fuller también ofrece la clasificación aristotélica de la oratoria: "epideictic (done for show); forensic (legal), and deliberative (political or hortatory)"; ejemplificando, en este orden, los discursos de Dan Dawson, Seymour Bushe, y John F. Taylor. El de Dawson, como indica el titular "ERIN, GREEN GEM SET IN A SILVER SEA" (U.119), es arcaico, artificialmente romántico y no capta la realidad más allá del lenguaje. El estilo del discurso de Seymour Bushe tampoco carece de tópicos y aliteradas redundancias y, a pesar de contar con la desmesurada admiración del grupo de "expertos", desplaza el eje temático a la misma forma: "...draws attention to itself rather than to its subject" (Fuller 1992: 45). Igualmente, el discurso de Taylor –el más extenso del capítulo y al que la crítica le ha concedido mayor atención– tiene un tratamiento textual suficientemente cínico y distanciado como para que se contemple como modelo de oratoria política.

Stuart Gilbert proporciona una lista exhaustiva de las figuras de dicción utilizadas, así como ejemplos de técnicas de la oratoria según la clasificación de Aristoteles (véase Gilbert 1971: 212-18). Para Hodgart, "Eolo" es un compendio del arte de la palabra y, como es frecuente en Joyce, una parodia sistemática. El arte de la oratoria, según Cicerón, incluye la *actio*, es decir los gestos que, según Hodgart, son el motivo de la modificación de la técnica narrativa hacia lo visual y lo dramático. Entre los gestos estrictamente retóricos, destaca: "MacHugh's extended elocutionary arms", cuando habla de Roma; el gesto de O'Molloy al terminar la cita de Bushe: "His slim hand with a wave graced echo and fall"; y "la emotiva reacción" de Stephen: "his blood wooed by grace of language and gesture" (Hodgart 1977: 126-8). Hodgart simplemente

justifica la insistencia del narrador en el lenguaje corporal como muestra del paralelismo entre el arte dramático y la oratoria:

When MacHugh reaches the climax of oratory with his quotation from Taylor ...his glances are minutely described, perhaps as a tribute to Cicero's emphasis on eyes. Aeolus-Crawford accompanies all his talk with violent movements, thrusting back his dicky 'with a rude gesture'; later his mouth continue to twitch unspeaking in nervous curls of disdain' (Hodgart 1977: 128).

Hodgart, prácticamente, hace desaparecer el mismo texto en su intento exhaustivo de demostrar la aplicación práctica de las técnicas de la oratoria clásica en "Eolo". La significación gestual de los personajes no parece cumplir otra función que la de responder al "homenaje a la épica del cuerpo que es *Ulises*" (Hodgart 1977: 128), sin indagar en el valor icónico de la gestualidad y de la apariencia en la evaluación moral del personaje. Es el ejemplo del redactor-jefe "Aeolus-Crawford" cuya incultura queda cómicamente patente en sus vulgares modales y en su gesto brusco y grosero ("thrusting back his dicky"), sin olvidar el carácter colérico y prepotente que traslada el nervioso tic de desprecio dibujado en su boca: "His mouth continue to twitch unspeaking in nervous curls of disdain" (*U.133*).

Las desviadas conclusiones de Hodgart pueden ser resultado de la ausencia en el texto de cualquier comentario explícito sobre los personajes, el juicio de los cuales simplemente se percibe en las cómicas observaciones de un acto determinado o en un simple detalle del aspecto físico y gestual del personaje. Sabemos sobre la apariencia descuidada y sucia del *professor* MacHugh, "unwashed teeth" (*U.137*) que remedia los estragos del hambre mordisqueando galletas:

–The ghost walks, professor MacHugh murmured softly, biscuitfully to the dusty window pane (...) He ate off the crescent of water biscuit he had been nibbling and, hungered, made ready to nibble the biscuit in his other hand (*U.119*).

El célebre discurso se ve interrumpido por un eructo imprevisto, mudo aviso del hambre:

A dumb belch of hunger cleft his speech. He lifted his voice above it boldly:

–But ladies and gentlemen, had the youthful Moses... bowed his head and bowed his will and bowed his spirit... he would have never brought the chosen people out of their house of bondage nor followed the pillar of the cloud by day... nor ever come down with the light of inspiration shining in his countenance and bearing in his arms the tables of the law, graven in the language of the outlaw.

He ceased and looked at them, enjoying silence (U.137).

Toda la escenografía gestual forma gradualmente un movimiento en contra que desmorona la tratada oratoria.

En la búsqueda de significación, el excesivo empeño en aplicar la técnica o las analogías al texto hace que la atención se desplace hacia la explicación de las correspondencias –caso que se da tanto en Hodgart como en Gilbert–, olvidando que la significación está en lo que el texto sugiere, más que en la exégesis de la técnica de los episodios. Gran parte de la discusión crítica ha centrado la investigación en el aspecto formal de "Eolo". Lawrence y Eco subrayan la fragmentación estilística, Gilbert y Hodgart indagán en la explotación de los recursos de la oratoria, mientras que Hayman –entre otros– encuentra en la parodia la única intencionalidad del exceso retórico. También cabe incluir a Walton Litz, cuya teoría responde exclusivamente a la dinámica entre lector y texto y, por tanto, considera "Eolo" como una forma de educar al lector para que sea más receptivo en los capítulos posteriores (Litz 1986: 220); y a Colin MacCabe, cuya investigación da respuesta a las teorías psicoanalíticas de Lacan y a las de los post-estructuralistas, Derrida y Barthes, entre otros, para los que la centralidad del texto radica en su no referencialidad. MacCabe considera que el discurso de Stephen pierde la posición de poder "falo-céntrica" (MacCabe 1978:107) –el dominio sobre el discurso que le confieren los capítulos iniciales– al desplazarse el énfasis hacia el proceso de la escritura:

If the reader can position him or herself securely in this opening section (he can identify with Stephen's discourse), that dominance is soon undermined as the voyage of writing gets underway (...) This displacement

is accelerated in the newspaper office when our two introductions to the text (Stephen and Bloom) cross each other's paths. What are important in this juxtaposition (which is a juxtaposition of discourse rather than character) are those phenomena of repetition... which constantly insists on the nature of the text as written, that is, as a set of traces that can be constantly reworked (MacCabe 1978: 112-13).

Para David Fuller la perspectiva de MacCabe no sería del agrado de Joyce que aspiraba a que Dublin pudiera ser reconstruida a través de *Ulises*. Su visión es inadecuada ya que excluye la indagación del tema al centrarse tan sólo en el proceso de escritura y lectura y en la significación que emerge de dicha dinámica: "Language seen as referring to a world beyond itself" (Fuller 1993: 24-5).

"El drama de la escritura sustituye al drama de la acción", observa Daniel Schwarz, en su crítica a la interpretación de Karen Lawrence del episodio (Schwarz 1987: 60); observación que también se extendería al resto de enfoques citados, como el de MacCabe o Litz, que desplaza el proceso de interpretación al lector.

Según David Fuller, "Eolo" explora la relación entre lenguaje, tema y conciencia –preocupación propia del Modernismo que tiene su desarrollo en los experimentos estilísticos de los capítulos posteriores– y que nos descubre que el modo de observar depende del lenguaje con el que observamos. El formato periodístico de grandes titulares es una de las formas más explícitas de imposición de las convenciones del lenguaje que construyen la realidad de la que hablan. Puede que el placer llegue simplemente de la exuberancia de los estilos como un fin en sí mismo pero como sostiene Fuller: "...but there is also an underlying focus for the stylistic issue: Ireland, and the consequences of viewing her in different ways" (Fuller 1992: 44). El problema de la forma lleva el tema subyacente de Irlanda, a las contradicciones no resueltas de la realidad. Sultan argumenta, en este sentido, que la estrategia del titular no es una simple correspondencia estilística al escenario principal del capítulo, sino un método oblicuo de exposición: "...a representation (as are real headlines) of the burden of what follows and frequently the source of illumination of otherwise cryptic details (Sultan 1987b: 117). De hecho, el capítulo prácticamente finaliza con un

expresivo y extenso titular que –a excepción de Sultan y Conley– no ha merecido interpretación crítica, a pesar de ser la conclusión a la parábola: "DIMINISHED DIGITS PROVE TOO TITILLATING FOR FRISKY FRUMPS. ANNE WIMBLES, FLO WANGLES –YET CAN YOU BLAME THEM?" (U.143).

La pregunta del titular exhibe sardónicamente la relación ilícita que mantiene Nelson, representante de Inglaterra, con Irlanda. Las dos siervas se dejan seducir por el amo, como la vieja lechera entrega su mercancía sin pedir nada a cambio. Del mismo modo que la presencia en el periódico de los personajes no sólo la justifica su genuino amor a la oratoria sino –como denuncia de forma reiterada, aunque oblicua, el episodio– de poner sus "talentos" al servicio del poder. La Parábola de Stephen ejemplifica esta retórica de la seducción.

El estilo cómicamente henchido del titular, subraya Sherry, nos trae el lenguaje desbocado de la cultura popular: "Thus Joyce brings his old Dedalus to newly friendly ground in popular culture... Respelling the epiphany of the private artist in the words of a common tongue gone amuck" (Sherry 1994: 86). La inclusión del lenguaje popular cuestiona en "Eolo" los límites de "la estética literaria" pero en mayor medida lo logra el elemento erótico del titular final que nos trae – como argumenta Tim Conley– el *logos interdictus*: la fuerza subversiva del tabú. El sexo, como las palabras blasfemas, marcan los momentos climáticos de la lucha temática con lo ilícito. El acrónimo K. M. R. I. A. funciona como eufemismo para maldecir y como reconocimiento sutil del poder de las palabras vulgares: "working in the service of aesthetic shock". Sólo que el sexo no significa agresión sino placer (Conley, T. (2002). Obtenido el 28 de junio de 2002 en http://www.themodernword.com/joyce/joyce_paper_conley.html).

Al igual que en *Dubliners*, *Ulises* nos habla de la parálisis de Irlanda, y "Eolo" nos muestra que la "mente" de Irlanda se ha quedado estancada en la retórica hiperbólica y gratuita. El orador y el periodista, comenta Stanley Sultan, constituyen los pilares que dirigen la sociedad de Dublín:

...both play the Hibernian harp in Aeolian fashion. The modern Aeolian winds direct the ship of state. The gathering in Myles Crawford's office during the major part of the chapter is composed of "Aeolist", guides of

society, with the exception of Stephen: J.J. O'Molloy is a trial lawyer; O'Madden Burke, Crawford, and Lehenan are editors (Sultan 1987b: 111).

La explotación de los recursos retóricos (laboriosamente catalogados por Stuart Gilbert) son en sí un irónico comentario de la ausencia de contenido de los discursos (Schwarz 1987: 117), de la vacuidad de las grandes palabras. El discurso de MacHugh –como el de Seymour Bushe– es un ejemplo más de oratoria sensiblera, del discurso como "espectáculo" diseñado para provocar una respuesta sentimental a una construcción falsa.

La decadente condición social y la falta de actividad se ciñe sobre las "mentes eruditas" de la sociedad para reflejar el cuadro del irlandés corriente, empobrecido, sentimentalmente nacionalista y, sobre todo, alcoholizado: "A portrait of futility" (Sultan 1987b: 112). El retrato indirecto de estos personajes constituye un elemento cardinal en el tema principal del capítulo: el carácter político de Irlanda. El panorama que se le ofrece a Stephen como escritor se limita a dos visiones enfrentadas, por una parte el grupo místico de Yeats (por el que Stephen sintió cierta atracción en el pasado) y, por otra, la invitación del redactor-jefe a que Stephen ponga su talento al servicio de la prensa:

–Foot and mouth disease! The editor cried in scornful invective. Great nationalistic meeting in Borris-in-Ossory. All balls! Bulldosing the public! Give them something with a bite in it. Put us all into it, damn its soul. Father, Son, and Holy Ghost and Jakes M'Carthy (U.130).

En opinión de Fuller, la exhortación de Crawford sabe a dogma, adecuado para el sacerdote pero no para el poeta (Fuller 1992: 46). Pero más que dogma sabe a explotación comercial por el descalificativo que O'Molloy usa para el equipo de prensa ("–He wants you for the pressgang") y la inclusión en la "trinidad" de Jakes M'Carthy, periodista del *Freeman*, cuyo nombre propio cómicamente nos lleva al nombre común "jakes": retrete.

Crawford suprime los contenidos informativos de mayor alcance social como la peste del ganado y juzga las concentraciones nacionalistas como eventos manipuladores de la conciencia popular. Borris-in-Ossory –símbolo de una Irlanda antigua y libre– fue el lugar de uno más de los multitudinarios mítines de

Daniel O'Connell en su lucha contra el Decreto de Unión (Gifford 1988:140). Tampoco duda en equiparar a la prensa con los clásicos con todo el asentimiento del erudito MacHugh:

–All the talents, Myles Crawford said, Law, the classics...

–The turf, Lenehan put in.

–Literature, the press.

–If Bloom were here, the professor said. The gentle art of advertisement (*U.130*).

La intervención de Lenehan completa la sátira cuando incluye a las carreras de caballos entre las demás artes. Myles Crawford, para quien la cultura es un juego que también pretende dominar, sólo conoce el apelativo pues su comentario descubre con ironía que no puede seguir la conversación, hecho que se confirma en la guasa de Lenehan ("The turf"). Sorprende, por tanto, la interpretación de Marilyn French que no duda en incluir a Myles Crawford en el grupo de "talentos" de la sociedad dublinaesa:

The professor, the editor, and the lawyer are not without intellect, knowledge or grace... The paranoia of the three may not be entirely unjustified: there is something wrong in a country where only fools attain power and bright people invariably fail. It is at least deducible that these men are victims of a culture which entertains perverted values (French 1977: 96).

El análisis de French no aporta ninguna argumentación sólida que sustente su conclusión, habla de la cultura en términos generales como característica intrínseca y esencia sin contemplar los condicionamientos históricos y socio-económicos determinantes del hecho cultural. Si la cultura "se entretiene en valores corruptos", éstos no son fruto de la casualidad. Precisamente Crawford no es ninguna víctima del sistema sino un agente al servicio del poder movido por los hilos del interés económico.

La prensa y la publicidad parecen tener la misma función que la literatura en "Escila y Caribdis": venderse al mejor postor (*U.130*). No en vano, el contenido

de las noticias como el de los debates sobre la oratoria retratan –por omisión– el nivel crítico e intelectual de una sociedad. La reproducción mecánica de lo trivial define el contenido de las noticias y dibuja el perfil de una comunidad cuya experiencia viene limitada por la naturaleza repetitiva de los mensajes institucionales. Hugh Kenner, en su extenso estudio sobre la voz narrativa, observa la "indiferencia" del narrador que desde su privilegiada distancia evita juzgar y nos niega el conocimiento:

He is taking his cue from editors and chums in the Evening Telegraph office, who are paying no heed at all about putting out a newspaper... What they are doing is subjecting bits of oratory to stylistic comment (Kenner 1987b: 75).

Aunque el análisis de Kenner se centra en el aspecto formal y estilístico, no por ello deja de observar el uso que la prensa hace de la información: la explotación estilística de la información que vacía su contenido. Prueba que nos lleva a una misma conclusión: la ineficacia de la oratoria cuando es convertida en puro tópico y artificio o, por decirlo de otro modo, se trataría de lo que comúnmente se entiende como política de la "desinformación"; práctica habitual en los medios de comunicación de regímenes no democráticos que define su espacio censurando a otros, y que disemina –como el viento– "la semilla" de lo vacuo.

III.2.3. LA CIUDAD Y LAS ROCAS ERRANTES

"Las Rocas Errantes" marca un entreacto en el punto central de *Ulises*. Si el estilo de los capítulos precedentes concedía, en mayor o menor grado, centralidad a la subjetividad de Bloom y Stephen, en este episodio son la ciudad y sus habitantes los que adquieren el rango de personaje. A partir de "Las Rocas Errantes" el texto explora la experiencia personal frente a la fuerza invasora del discurso público, de ahí el exceso estilístico de los capítulos posteriores donde los personajes, como dice Wollaeger, parecen perder su agencia individual para ser simples predicados del discurso cultural:

After the library episode, however, characters increasingly come to seem, in what can be called a process of cultural predication, more objects of discourse than sources of language (Wollaeger, M. (1999). Obtenido el 12 de febrero de 2002 en <http://hjs.ff.cuni.cz/archives/v2/wollaeger/index.html>).

Fragmentado en 19 secciones y sin secuencia temporal, el episodio escenifica la vida de Dublín en los movimientos de los personajes por la ciudad. En cada escena se yuxtaponen fragmentos de otras viñetas que suceden simultáneamente pero que están fuera del campo de visión de los personajes. Cada fragmento está dedicado a uno o varios personajes, a excepción del último, el del desfile del virrey. El capítulo se abre con el relato de la travesía por la ciudad del Padre Conmee (antiguo mentor de Stephen) en cumplimiento de una misión de caridad con la viuda de Dignam, y se cierra con el avance de la comitiva del virrey hacia la inauguración del *Mirus Bazaar*, itinerarios que representan la trayectoria de la autoridad eclesiástica y civil, y escenario que enmarca y sobre el que se proyecta la acción de los demás personajes.

Aunque el capítulo fue un añadido posterior, Michael Groden considera que establece una relación con los episodios siguientes por ser el inicio de la extensa presentación de otros dublineses; también encuentra relación temática con "Eolo", a pesar del evidente cambio de contexto y de personajes:

The 1920 schema that Joyce wrote for his friend Carlo Linati described the meaning of "Wandering Rocks" as "the hostile environment" (Linati Schema), and Joyce begins to present this aspect of the city in the

newspaper office. The noise of the machines is replaced by the noise of human bombast in the three set speeches, the professor's stilted language and syntax, Myles Crawford's yelling, Lenehan's jokes, and the newspaper boyscreams" (Grodan 1977: 73).

El hecho de que "las Rocas Errantes" esté fragmentado en 19 secciones y sea el punto central de la novela ha llevado a afirmar que es una versión en miniatura de su totalidad, al considerarlo como 18 secciones más una *coda* y constituyendo, por tanto, un microcosmos de la novela (Gilbert 1971: 249, 256; Kenner 1987b: 243; Hayman 1979: 162; Blamires 1988: 87; Johnson 1993: 863). Arnold Kettle, no obstante, sostiene que esta tesis que parte de Gilbert nos puede llevar a confusión: "...for the chapter is built on a far simpler plan than the book as a whole and does not include, even in embryo form, many of the themes which turn out to be the most important elements in its pattern" (Kettle 1962:129). David Fuller lo considera, más bien, una miniatura de *Dubliners*, tanto en tema como en forma, con brillantes detalles realistas tipificando algún aspecto de la ciudad y de sus ciudadanos (Fuller 1992: 55).

Stanley Sultan también difiere de la opinión de Stuart Gilbert sobre la estructura del capítulo como modelo a pequeña escala de *Ulises*, enfoque que motiva la concepción del capítulo como puro artificio estilístico y argumento que impide ver su verdadera naturaleza. Sultan considera que no es un modelo de *Ulises* sino de la ciudad, y no como contexto sino como tema del capítulo. Para Sultan el añadido de la última sección invalida la tesis de Gilbert puesto que los fragmentos son diecinueve y no dieciocho:

If it were indeed a small-scale of *Ulysses*, the form of the chapter would be exhibitionism, without real purpose; but the extra episode (the "tail") nicely invalidates that proposition and perhaps that is why there are nineteen episodes (Sultan 1987b: 208-9).

El esquema de Linati, que describe la técnica de "laberinto" ("shifting labyrinth between two shores"), y el hecho de que en cada sección se intercalen detalles del resto, hacen que el episodio se considere un laberinto a pequeña escala. La crítica coincide en que la función que cumplen las intercalaciones y yuxtaposiciones de otros fragmentos es dar una visión de simultaneidad en el

espacio geográfico (Hart 1977:193; Groden 1977: 38; Fuller 1992: 54). Mientras que Hayman (Hayman 1979: 162), Butler (Butler 1990: 269), y Parrinder ven en la discontinuidad narrativa un intento de introducir la técnica cinematográfica:

If the textual breaks in "Aeolus" reflect the style of headline journalism, those in "Wandering Rocks" suggest rather the language of the cinema. The scene-switching here (we could use such words as *montage*, jump-cuts, visible or invisible editing) became conventional in modernism fiction as a result of its wide spread adoption by Joyce's contemporaries, such as Dos Passos, Aldous Huxley and Virginia Woolf (...) It is the extraordinary variety of the styles in *Ulysses* which highlights their artificiality (Parrinder 1984: 168-9).

El influjo de las tendencias de la vanguardia, junto con la declaración de intenciones de Joyce sobre *Ulises*: "If I can get to the heart of Dublín I can get to the heart of all the cities in the world" (Butler 1990: 268), convierte el capítulo en un virtuoso tratado de técnicas rítmicas y cinemáticas de montaje, cuyo fin último es expresar la pulsión de la vida en la gran urbe. La influencia del concepto de montaje llevó a equiparar la obra –sobre todo en el momento de su publicación– a la transmisión "técnica-cinemática" del futurismo; hecho que, a juicio de Christopher Butler, no resulta sorprendente ya que el lenguaje de *Ulises* llega a ser tan "poético" y fragmentado como el de Marinetti en su presentación de la imagen y en el uso de la técnica de "yuxtaposición" y "simultaneidad" (Butler 1990: 269).

También Johnson, entre la crítica más actual, ve en las yuxtaposiciones el peso del "Medio Hostil" en los personajes y en el lector pues, aunque las interrupciones fuercen en el texto la simultaneidad narrativa, no tienen otro sentido más que el de ser un intento de proyectar, narrativamente, el tema de la alienación en la gran ciudad moderna:

At the thematic level, these synchronous narrations bring home a fact about urban existence: the modern city brings individuals into (chance) relations by the mere fact of their coexistence within the giant mechanistic organism (Johnson 1993: 866).

Según Butler, el tema de la ciudad como personaje encaja en la secuencia de obras modernistas pero, aunque Joyce era conocedor del manifiesto futurista de Marinetti, no fue para él fuente de inspiración. Joyce hizo uso de las técnicas del modernismo pero los planteamientos ideológicos modernistas eran irrelevantes para su propósito. Su celebración de la ciudad no es alienante o pesimista como en Conrad o Gissing, ni optimista como Marinetti en su interés por la ciudad como espacio donde yuxtaponer nuevos materiales modernos:

...he [Joyce] quickly appropriated all available modernist techniques, while keeping himself well clear of the often inflated claims for 'simultaneity', the 'destruction of the past', and so on of the manifestos (Butler 1990: 269).

Butler comenta que el uso de las técnicas del modernismo es un modo diferente para Joyce, aunque no definitivo, de filtrar la experiencia pero no señala qué elementos lo distancian de los modernistas. El concepto de lo urbano está presente en *Ulises*, puesto que contiene esos encuentros e intersecciones cruciales para el moderno, pero con diferente resonancia. Como señala Eagleton, la respuesta violenta a la ciudad en el modernismo no es necesaria en *Ulises* pues no hace falta hacer simbólico el espacio para conseguir conclusión: "...its closure is objective, endowed by the colonial situation itself –whence the nonpoetic, nonstylistic nature of Joyce's language" (Eagleton 1990: 61). Si los encuentros en la gran metrópolis son poéticos por ser providenciales, en Dublín, más que anhelados o esperados, son reales y frecuentes hasta la parodia.

En esta misma línea, Fredric Jameson argumenta que el concepto poético de lo espacial, como se detecta en Forster, no tiene equivalente en *Ulises* ya que no existe la necesidad de crear un nuevo lenguaje para expresar las contingencias no lingüísticas de la vida moderna (Jameson 1988: 20). A Dublín no pueden llegar los cambios urbanísticos de las grandes capitales imperiales, puesto que, más bien, es una ciudad sin industria, anclada en el pasado por su condición de colonia. La historia está presente en este pueblo donde todo el mundo se conoce y donde, como señala Fuller, reina el rumor y la anécdota: "The episode characterizes Dublin as a place, as a living community, and through its history, which is drawn in tangentially" (Fuller 1992: 54).

Según Butler, las fuentes que inspiraron a Joyce no son tan fácilmente identificables como se ha pretendido: "...so far as his experimental techniques are concerned, Joyce was very good at disguising the sources of his inspiration" (Butler 1990: 268). Tal vez sea el motivo que justifique la argumentación de Umberto Eco de que *Ulises* representa un momento de transición para la sensibilidad contemporánea, el drama de una conciencia del mundo disociada (Eco: 1993: 97) y, probablemente, sea Stephen el que dramatiza esta necesidad de proyección en lo trascendental. Pero es Bloom y el resto de personajes de *Ulises*, los que, absortos y "entretenidos" en su realidad concreta, constituyen el contra argumento. Asimismo, la narrativa desmonta esa búsqueda de lo "significativo" en la forma y el estilo: el humor, la ironía y el cúmulo de alusiones a la realidad concreta de Dublín lo convierten en un texto realista, más allá de la experimentación estilística.

En la Dublín de *Ulises* se perciben los nuevos signos de la ciudad moderna: anuncios de espectáculos, carteles y vallas publicitarias, la aparición del reloj personal con la consiguiente interiorización del valor del tiempo (recordemos el gesto de Boylan cuando, ufano, saca el reloj en la floristería, mientras Bloom, como la mayoría, todavía depende del sentido del tiempo público). Pero, a pesar de esta nueva "materialidad", Dublín es una ciudad profundamente tradicional donde el pasado se sintetiza en el presente, aspecto que ha pasado inadvertido por los estudios críticos más relevantes: Stuart Gilbert dice que Dublín es una moderna ciudad estado, casi de modelo helénico (Gilbert 1971: 38); Patrick Parrinder considera *Ulises* como una enciclopedia de la cultura popular en la tradición de Rabelais pero inundada por los signos del capitalismo moderno: "...folk culture in Joyce is an urban and industrial phenomenon permeated at all levels by the press, advertising, popular fiction, opera and music-hall" (Parrinder 1984: 6, 11); o Goldberg, para quien Bloom representa la crisis del hombre moderno cuyo pensamiento y forma de actuar refleja el caos de la sociedad:

...Bloom clearly represents the prevailing death of Dublín-1904: a humble, confused, very ordinary man, embodying the commercialism, the rootlessness, the pervasive materialism of his society ...its latent violence and hysteria (Goldberg 1962: 81).

Hayman comparte la opinión general de que la ciudad es un personaje más pero, no obstante, sólo como simple telón de fondo de los personajes. Su estudio gira, exclusivamente, en torno al análisis de los personajes y de las técnicas narrativas: la imagen preponderante es la cabalgata del virrey (el Estado) y el hilo narrativo es el avance del Padre Conmee (la Iglesia) a través de la ciudad (Hayman 1979: 162).

En cuanto a la analogía con el paralelo homérico, gran parte de la crítica incide en la vaga o ausente relación de correspondencias. Circe advierte a Odiseo que evite Las rocas errantes pues son una amenaza para la navegación, Odiseo sigue sus consejos orientándose hacia Escila y Caribdis (Fuller 1992: 53). Katie Wales subraya el excesivo énfasis del paralelo por generaciones de críticos cuando, en realidad, los títulos de las correspondencias están ausentes en la versión final de la obra (Wales 1992: 68). Según Vincent Sherry, "las Rocas Errantes" son un añadido al paralelo homérico y un acontecimiento apenas mencionado en la *Odisea* (Sherry 1994: 71). De igual modo, Eagleton considera que el resto de correspondencias que se establecen (colores, tropos, órganos y paralelos) parecen más una elaboración secundaria freudiana que un verdadero simbolismo (Eagleton 1990: 64).

Kenner, por el contrario, señala la centralidad y vigencia de la analogía homérica, cuya omisión ha llevado a la crítica a conclusiones erróneas: "Homer afforded a situation through which Joyce could control the whole of Dublin daylight life. It is to this situation that the elaborate paralleling of incidents and characters is firmly subordinated"; pero acentúa el carácter accesorio de la actividad y detalles de los personajes: "...the doings and details of the characters are subservient" (Kenner 1987b: 180, 181).

Kenner, al igual que Karen Lawrence (1981: 83) y Clive Hart, centra el estudio del capítulo en la personalidad hostil del narrador, mencionándolo en dos de sus textos críticos (Kenner 1978: 103; 1987a: 65). Clive Hart subraya la vigencia del correlato homérico pero sólo para justificar el juego narrativo, donde el lector, como los personajes, tiene que navegar por este engañoso capítulo sin tregua por parte de un narrador que dificulta el camino: "...the

persona of a harsh and awkward narrator whose difficult personality is the most salient thing about the chapter" (Hart 1977: 186); observación que, por otra parte, se ajusta a la técnica del capítulo: "laberinto", y también el arte de éste: "la mecánica". Asimismo, el estudio de Stuart Gilbert acentúa el aspecto mecánico de las alusiones y de la narración donde la inserción de otras escenas son trampas al lector, espejismos como "las Rocas Errantes": "...las dieciocho partes encajan entre sí como un sistema de ruedas dentadas" (Gilbert 1971: 256). En cambio, para Daniel Schwarz y para Patrick McGee, las rocas errantes son los mismos ciudadanos (Schwarz 1987: 160; McGee 1988: 74).

Karen Lawrence no establece ninguna analogía con la *Odisea* pero destaca el movimiento mecánico de los personajes, accionados exclusivamente por las coordenadas espacio-temporales (Lawrence 1981: 84); igualmente, señala la paradoja entre la intención de Joyce de dejar un documento real de Dublín y la forma tan extraña de llevarlo a cabo:

While establishing the sense of fact in the text, the "meticulous" documentation suggests the strangeness of reality. Reality is "defamiliarized"... a process due to the narrative mind of the chapter (Lawrence 1981: 83).

Stanley Sultan discrepa de las argumentaciones que establecen una analogía entre los personajes y las rocas errantes puesto que, según la descripción de la *Odisea*, las rocas son fuerzas destructivas pero no víctimas, las víctimas son los barcos que navegan entre ellas. En este episodio, las rocas son los dos enblemas del poder religioso y político, los barcos son los ciudadanos:

The two ensigns whose processions straddle through the chapter are destructive rocks (the association of the Church with a rock is specially apt) ...and the ships (being) destroyed by the Rocks are the Dubliners presented in the different episodes –the Irish Nation ...the Homeric correspondence reiterates the point made in the second chapter: that Stephen's submission to the servitude which has been decreed for Irishmen by the "nightmare", history, would mean his destruction (Sultan 1987b: 214-5).

Para Sultan, la correspondencia homérica sirve para confirmar la continuidad con "Escila y Caribdis". Si Odiseo evita las rocas navegando más cerca de Escila, Stephen, en el episodio precedente, cree que fracasa al intentar tomar el rumbo aconsejado a Odiseo. La sensación de fracaso le lleva a la resignación, a la paz de los sacerdotes de *Cymbeline* que significa la resignación a las rocas errantes, a las señales que son los emblemas de Roma y Gran Bretaña (U.209): el poder espiritual y el político con el que se abre y cierra el capítulo: "His presumption of failure caused his resignation to the peace of *Cymbeline's* priests. This is the peace signified by the two plums of smoke from the druid sacrifices, the two 'ensigns'" (Sultan 1987b: 214-5).

La fragmentación estilística del capítulo centra la mayor parte de estudios críticos, así Hayman señala cómo, a lo largo del capítulo, tenemos conciencia de ser manipulados por "un arreglador" que insiste en la dimensión espacial insertando recordatorios incongruentes (Hayman 1979: 162). También Kenner: "In "Wandering Rocks", Joyce extended the principle of pervasive indifference... entrusting the whole to a narrator whose grim delight is to monitor with clock and map more than thirty characters simultaneously" (Kenner 1987a: 63). El oscuro placer del narrador, que comenta Kenner, de temporalizar y ubicar geográficamente las acciones de los personajes es la tarea que Clive Hart intenta realizar en su extenso análisis del capítulo, añadiendo un apéndice que es un diagrama espacio-temporal de las acciones que acontecen a los personajes, minuto a minuto; incluso llevó a cabo la empresa de cronometrar las diferentes rutas por Dublín con el objetivo de comprobar el alcance del realismo de Joyce: "... "Wandering Rocks" is constructed so as to be in terms of timing realistically exact"; aunque no por ello deja de admitir cierta precipitación: "While occasionally Joyce hurries things a little.." (Hart 1974: 200-1).

También, Hart advierte que, bajo la aparente simplicidad, el capítulo está lleno de trampas (Hart 1974: 187). Es, precisamente, su estudio el más pormenorizado en cuanto a errores u omisiones deliberadas respecto a la realidad de Dublín; trampas que, según Hart, el lector tiene que negociar. Algunas de las observaciones de Hart contribuyen a la comprensión del texto, como la confusión a la que nos lleva el edificio "Mary's abbey" y la calle "Mary's

abbey". Sin embargo, el resto de errores identificados que no se ajustan a la realidad de Dublín no aportan mayor significación. Mientras que otros errores son ilusorios dentro de la ficción:

Father Conmee is walking in Clongowes fields in memory only; Parnell's brother is playing chess in the *D. B. C.*, not in Mary's abbey; Mrs M'Guinness's fine carrige is a reference to her gait, not to a vehicle that she owns.

Errores que llevan a Hart a la siguiente conclusión: "...the chapter is a demonstration of Stephen's dictum about the artist's errors being 'portals of discovery'" (Hart 1974: 196).

El método analítico de Hart no logra aportar enfoque nuevo alguno y, una vez más, el sentido queda emplazado en el juego humorístico del narrador. Su investigación respecto al uso de nombres arcaicos y ya olvidados para lugares conocidos queda en una mera observación: "'Mud Island' is an old name for the dumping ground which has now become Fairview Park", o respecto al uso de un mismo nombre para diferentes objetos: "Dignam's court an area of the city too wealthy to interest the Dignam family..." (Hart 1974: 195). Aunque también podríamos conjeturar que, precisamente, Dignam Court es otro de los lugares donde se cruza la gente de la clase acomodada: "Mr Denis J. Maginni and Lady Maxwell" (*U.211*), los cuales interfieren en el fragmento del Padre Conmee; del mismo modo que "Mud Island" es la zona que Conmee evita cruzar porque Conmee esquiva todo lo desagradable (*U.213*).

El estilo, para Hart, es el reflejo del esquema mental de los ciudadanos: un ensamblaje mecánico, la manifestación de la mente mecánica de una ciudad con una gran capacidad para la maldad que, deliberadamente, nos niega la comprensión y que trata al lector con el mismo desdén e indiferencia xenófoba con el que Dublín trata al extranjero. Es la ignorancia del ciudadano irlandés que desprecia todo lo que no coincida con su punto de vista (Hart 1974: 193); comentario que coincide, exactamente, con el estudio posterior de Hugh Kenner: "The mind of this city is both mechanical and maliciously ironic"

(Kenner 1987b: 4). Al igual que Stuart Gilbert (Gilbert 1971: 38), la técnica centra el estudio de Hugh Kenner pero como proyección de una anomia social:

Faulty relation of the mind with things parallels faulty relation of the man with other social beings. The intersections and correspondences of the labyrinth are as mechanical as may be, as mechanical as all social intercourse in a dialectical milieu (Kenner 1987b: 243-4).

Con un enfoque similar, Karen Lawrence subraya la falta de conexión entre los hechos: "It documents the events that occur but fails to give the casual, logical or even temporal connections between them" (Lawrence 1981: 83). Schwarz discrepa de Lawrence y subraya que la ausencia de una mente integradora que establezca una lógica causal es el modo en que la narración presenta la ausencia de dirección en el paisaje de Dublín y que, en ningún caso, debe darse prioridad al estilo sobre las acciones y sobre los personajes: "Neither this style nor any other, prevents Joyce or the reader from privileging the events that occur to the characters who are central to the novel plot" (Schwarz 1987: 159).

Si el principio de la argumentación se limita a investigar aquellos elementos que se alejan de las categorías convencionales del estilo, necesariamente, obviará otros nuevos elementos de significación. Hace falta incluir un nuevo término en la noción de estilo y es el concepto de espacio que nos ofrece el modernismo: la visión de la realidad a través de la cámara. Marilyn French no alude al concepto de espacio pero comenta sobre la técnica de yuxtaposición de escenas:

The form creates great distance alternating with close-up vision: we are far above the city, able to see its interrelationships, but we also swing down close to the characters so that we can hear their conversations and see their physical reality (French 1977: 118).

Enfoques narrativos parejos a la tecnología cinematográfica que ofrecen, como subraya Fredric Jameson, la experiencia del espacio, un tercer término entre el sujeto y el objeto, algo que no es subjetivo ni tampoco objetivo en el sentido del realismo convencional o empírico:

It seems urgent to disjoin it [the category of style] from conventional notions of psychology and subjectivity whence the therapeutic usefulness of the cinematographic parallel, where an apparatus takes the place of human psychology and perception (Jameson 1988: 14).

Con el modernismo, el concepto de estilo viene relacionado con la experiencia del espacio donde el significado queda comprimido al servicio de la percepción física. Por tanto, cualquier argumentación que parta de la noción convencional del estilo, como categoría de identidad absoluta, sólo nos lleva a la conclusión de que el estilo es simple experimentación. Así, para Kenner, la técnica narrativa es un mero artificio desprovisto de significado:

It is in language that the dead city is preserved; and it is language that maintains the citizens in deadness. What the Dubliners do is of no special interest; they drink, and walk and couple (Kenner 1987b: 9).

Para Marilyn French, Dublín también agoniza, pero los síntomas de la enfermedad que afecta a sus ciudadanos tienen una significación moral que es la ausencia de un contacto genuino, perceptible a través de detalles, aparentemente, insignificantes:

Dublin is a land of the dead and dying: every scene, every character in "Wandering Rocks" manifests disease... the disease under examination is the lack of contact with the real, the lack of genuine encounter (French 1977: 118).

Es necesario analizar la diferente dinámica que soslaya los diversos encuentros en el episodio. Y efectivamente, como comenta French, en muchos de ellos hay una ausencia de contacto real: es el caso del Padre Conmee cuyo contacto social parece vacío y fingido; o el del pomposo Tom Kernan que, con su llamativa indumentaria, pretende aparentar la posición social que carece; o el caso de Corny Kelleher, que habla en clave con el policía. Pero frente a la artificialidad de estos encuentros, emergen otros que son verdaderos en su realismo: las hermanas Dedalus buscando comida y empeñando los enseres; Dilly abrumando a su padre, Simon Dedalus, que se gasta lo poco que tiene en bebida; o Ben Dollard, que ofrece sus influencias para ayudar al desahuciado Padre Cowley.

El lenguaje que, para Kenner, muestra la muerte de una ciudad y de la inercia mecánica de sus ciudadanos, no deja de ser expresión de "lo humano" al recrear las íntimas reflexiones de los personajes y el significado inherente a sus acciones, así como el modo en que su percepción de la realidad viene determinado, en mayor o menor grado, por condicionamientos socio-culturales, o por aspiraciones de clase. McMichael subraya sobre este punto:

...chapter ten includes the interior monologues than no fewer than nine characters, and the first perception of each involves a judgement of one sort or another, however slight. Kernan himself is no exception (McMichael 1991: 60-1).

El legado crítico que ha fundamentado la exégesis en la técnica y arte de este capítulo, así como la fragmentación narrativa de "Las Rocas Errantes", consigue desviar el sentido al poder de lo mecánico y a la idea de un plan maestro decisivo. Si aparte se considera que no son diecinueve fragmentos, sino dieciocho más una *coda* porque se trata de un microcosmos de *Ulises*, la necesidad mecánica adquiere un peso cardinal:

When the chapter is seen as a microcosm of the novel, occurring at the midpoint and offering Joyce's eighteen chapters, the standard of mechanical necessity tends to be affirmed as a salient value of the book (...) Long established critical attitudes have made it difficult to hear the grace notes in this episode (Sherry 1994: 66).

Asimismo, tampoco se puede restar importancia a los itinerarios que abren y cierran el capítulo: la ruta del Padre Conmee y la cabalgata del virrey confieren tanto entidad propia como unidad significativa al episodio, marco sobre el que se proyectan personajes e incidentes. Como señala Hayman: La Iglesia y el Estado unifican la ciudad irónicamente (Hayman 1979: 204).

Según Hart, la burla de Joyce sobre el dominio británico y de la Iglesia de Roma sobre Irlanda de la sección final y primera, respectivamente, aunque resulte divertida, tan sólo es una simple observación intrascendente de crítica social: "Of greater importance is what goes on between the extremes. Neither Bloom, who is at the centre, nor Stephen... sees or is aware of the Roman and British representatives" (Hart 1977: 186). Stephen, añade Hart, continúa sumido

en su mundo, y Bloom no es consciente de lo que le rodea, absorto en sus problemas sexuales y psicológicos: "In so far as it is merely a conglomeration of discrete physical phenomena, Dublin belongs to Bloom as much as to any man" (Hart 1977: 186).

Pero la realidad de Dublín no es irrelevante para los personajes, al igual que Stephen, en "Proteo", el Bloom de "Lestrigones" nos ofrece el juicio moral del narrador. Aunque Hart aluda a la dificultad de Bloom para digerir el comportamiento "voraz" de los hombres de Dublín, no depara más allá de la analogía que proporciona el correlato homérico: "This is the same city that had swallowed, and tried to digest the Bloom of Lestrigonians..." (Hart 1977: 187). Tal vez, el análisis de Hart quede limitado por el hecho de tratar los capítulos aisladamente, sin advertir que la representación de Dublín en "las Rocas Errantes" no viene filtrada a través del prisma del personaje sino que queda proyectada bajo la aparente imparcialidad de una cámara. Mientras que "Lestrigones" no es una mera parodia del tracto alimenticio de la ciudad sino también el tema que canaliza la mirada crítica de Bloom: la inalterabilidad de la estructura de clases en el transcurso del tiempo, la miseria económica y la represión del sistema:

Cityful passing away, other cityful coming, passing away, too: other coming on, passing on. Houses, lines of houses, streets, miles of pavement, piled up bricks, stones. Changing hands. This owner, that. Landlord never dies they say. Other steps into his shoes when he gets his notice to quit. They buy the place up with gold and still they have all the gold. Swindle in it somewhere (U.156-7).

Children fighting for the scrapings of the pot. Want a soup pot as big as the Phoenix Park. Harpooning fitches and hindquarters out of it. Hate people all round you (U.162).

Peace and war depend on some fellow's digestion. Religions. Christmas turkey and geese. Slaughter of innocents. Eat, drink and be merry. Then casual wards full after. Heads bandages (U.163).

Por ello, en "las Rocas Errantes", resultaría redundante que la técnica narrativa privilegiase, de nuevo, la visión del personaje sobre el conjunto. Ahora, el punto de vista ignora la primacía de los personajes principales para

dar voz a la ciudad y a sus habitantes. Bloom y Stephen pasan a un segundo plano en el capítulo, hecho que desarticula las expectativas narrativas convencionales; así, Marilyn French no renuncia a conceder centralidad a Stephen: "Stephen is the only person in the chapter who has any idea of the significance of the urban scene" (French 1977: 123). Precisamente, Stephen, aunque intenta conciliarse con su entorno, todavía no puede ofrecernos una mirada neutral. En este episodio nadie juzga nada porque el juicio precede a la acción y, en todo caso, el criterio en el que se sitúa la entidad del personaje responde a intereses de clase –es el caso del Padre Conmee, Tom Kernan o Mulligan– o es la elaboración estética de una particularidad socio-cultural: en el caso de Blazes Boylan, su mismo nombre es risible ("blazes") y apunta a su temperamento frívolo ("llamativo", "fogoso"), o Nosey Flynn y John Wise Nolan, tanto el nombre del primero, "Nosey" ("fisgón"), como el apellido del segundo, "Wise" ("sabio"), son una cómica insinuación de su limitación mental.

A pesar de que la crítica en su conjunto sostenga que "las Rocas Errantes" es un capítulo donde confluyen elementos de los demás episodios, son, en cambio, las meditaciones de Bloom en "Lestrigones" las que proporcionan el sentido del capítulo. Las alusiones fragmentarias y descontextualizadas, que parecen obra de la mente mecánica de un "arreglador", toman cuerpo, retrospectivamente, desde la mirada personal de "Lestrigones". El primer ejemplo lo tenemos en la conversación del sepulturero Corny Kelleher y el policía 57C, tan ocioso como él, haciendo su ronda. Escena chistosa en la que el lenguaje, decorosamente anticuado de la voz narrativa choca con el gesto grosero de Corny Kelleher:

Constable 57 C, on his beat, stood to pass the time of day.

–That's a fine day, Mr Kelleher.

–Ay, Corny Kelleher said.

–It's very close, the constable said.

Corny Kelleher sped a silent jet of hayjuice arching from him his mouth while a generous white arm from a window in Eccles street flung forth a coin.

–What's the best news? He asked.

–I seen that particular party last evening, the constable said with bated breath (*U.215-6*).

Diálogo que es críptico a la vez, pues ambos interlocutores comparten una información que el texto oculta ('that particular party') pero que intuimos relevante por la agitada respiración del agente. Corny Kelleher es un espía policial, hecho revelado en "Lestrigones":

Never know who you're talking to. Corny Kelleher he has Harvey Duff in his eye. Like that Peter or Denis or James Carey that blew the gaff on the invincibles. Member of the corporation, too. Egging raw youths on to get in the know. All the time drawing secret service pay from the castle (*U.155*)

Igualmente, la escena en la que Tom Rochford enseña al lerdo Nosey Flynn su invención para indicar el turno de musicales (*U.223*), la anticipa Bloom en "Lestrigones", de modo "retrospectivo" (palabra con la que a menudo juega el texto), sugiriendo la falta de apoyo institucional para el desarrollo técnico:

Wonder if Tom Rochford will do anything with that invention of his. Wasting time explaining it to Flynn's mouth. Lean people long mouths. Ought to be a hall or a place where inventors could go in and invent free. Course then you'd have all the cranks pestering (*U.171*).

Otro encuentro fortuito presagiado en "Lestrigones" es el choque violento de Cashel Boyle O'Connor Fitzmaurice Tisdall Farrell con el joven ciego Penrose. El excéntrico O'Connor Farrell, avasallando a su paso, ve menos que el ciego con el bastón y la maldición del ciego define con precisión a ambos personajes: "–God's curse on you, he said sourly, whoever you are! You're blinder nor I am, you bitch's bastard!" (*U.240*). Se trata de la proyección de actitudes diferentes en cuanto al respeto o dominio del espacio urbano: la de Bloom y la de O'Connor Farrell. Bloom, caritativo, ayudará a cruzar la calle al ciego al que dedicara una larga reflexión sobre su miserable vida en "Lestrigones": las manchas del abrigo que no puede ver o sobre su sensibilidad desarrollada en continua oscuridad (*U.172-3*). El pensamiento que acosa a Bloom, que es el inminente encuentro sexual de Boylan con su mujer, no le impide pensar en las desgracias que afectan al prójimo. El caso opuesto lo encontramos en la

obsesión egocéntrica de O'Connor Farrell, cuya pérdida de conexión con la realidad, lo arrastra a la locura.

También recorre las calles, sin sentido aparente, los hombres cartel con el anuncio de H.E.L.Y.S., imagen visual que no escapa a la mirada de Bloom en "Lestrigones", el modo en que las nuevas "estrategias de mercadotecnia" explotan el tema religioso de modo subliminal:

A procession of whitesmocked men marched slowly towards him along the gutter, scarlet sashes across their boards. Bargains. Like that priest they are this morning: we have sinned, we have suffered. He read the scarlet letters on their five tall white hats: H. E. L. Y. S. Wisdom Hely's. Y lagging behind drew a chunk of bread from under his foreboard, crammed it into his mouth and munched as he walked. Our staple food. Three bob a day, walking along the gutters, street after street (U.147).

El uso de siglas, como en latín: "I. H. S", o "I. N. R. I.", que Molly ingenuamente adaptó al inglés "iron nails run in" –según cuenta Bloom en "los Comedores de Loto" (U.78)– pero que, sobre todo, evocan el "ELIAH" del folleto que insistentemente recorre el Liffey. La letra Y se queda rezagada para llenarse la boca con un mendrugo de pan. Bloom pretende engañar a las gaviotas, igualmente famélicas, lanzando al Liffey el arrugado folleto, no sin hacer una burla soterrada de su contenido: "He threw down among them a crumpled paper ball. Elish thirtytwo feet per sec is com. Not a bit. The ball bobbed unheeded... Not such damn fools" (U.144).

Igual de descontextualizada se encuentra la escena de Richie Goulding en este episodio pero que, de nuevo, "Lestrigones" permite articular. Richie Goulding, penosamente, arrastra el saco de costas judiciales, observado por la altiva mirada de antiguos magistrados: "Lawyers of the past, haughty, pleading, beheld pass from the consolidated taxing office to Nisi Prius court Richie Goulding carrying the costbag of Goulding, Collis and Ward..." (U.223). Imagen que convierte en animadas a las estatuas frente a la corte de apelación (véase Gifford 1988: 269 y Johnson 1993: 870) y que, con sarcasmo, muestra el desamparo legal del ciudadano frente a la inoperancia institucional. En

"Lestrigones", el "honorable" Sir Frederick Falkiner (1831-1908), presidente de la Judicatura de Dublín (*Chief Judicial Officer*) desde 1876 hasta 1905, no se escapa del ataque del benévolo Bloom:

Sir Frederick Falkiner going into the free mason's hall. Solemn as Troy, after his good lunch in Earlsfort terrace. Old legal cronies cracking a magnum. Tales of the bench and assizes and annals of the blue coat school. I sentenced him to ten years. I suppose he'd turn up his nose at that stuff I drank. Vintage wine for them, the year marked on a dusty bottle (...) power those judges have. Crusty old toppers in wigs. Bear with a soar paw. And may the Lord have mercy on your soul (U.174).

El atributivo referido a Frederick Falkiner ("Solemn as Troy") no alude a la Troya de la *Iliada*, como interpreta la traducción de J. M. Valverde (véase Valverde 1983: 308), sino al arzobispo de Dublín John Thomas Troy (1739-1823), católico apostólico y antinacionalista que apoyó el decreto de la Unión, lanzando una severa condena contra la rebelión de 1798 y fomentando su represión (véase Johnson 1993: 825-6 y Gifford 1988: 187). Su solemnidad se convirtió en leyenda local, de ahí la referencia.

A través de la mirada de Bloom, las páginas finales de "Lestrigones" ofrecen una amplia reflexión sobre la avidez humana y su manifestación, tanto en los más poderosos (U.167) como en los menos afortunados (U.161-2). También, en su vida privada, Bloom es el "desposeído", destituido de su lugar conyugal y, públicamente, despojado de su dignidad como "hombre" para ser objeto de la burla social. Pero el lenguaje del pasaje final de "Lestrigones" es un alivio cómico cuando recrea la tensión y la torpeza mental de Bloom descontrolado por sus sentimientos. Es el primer *crescendo* de su tormento interior al hacerse realidad los señuelos de la ofensa: el vistoso sombrero, los relucientes y chillones zapatos de un vulgar seductor: Boylan. La patata funciona como talismán que le salva de la miseria, también la pastilla de jabón que compra a Molly es el talismán que, desesperadamente, busca mientras se pone a salvo de su burlador, y también "escondiéndose" tras la voz narrativa:

Where did I? Ah, yes. Trousers. Purse. Potato. Where did I?
Hurry. Walk quietly. Moment more. My heart.

His hand looking for the where did I put found in his hip pocket soap lotion have to call tepid paper stuck. Ah, soap there! Yes. Gate. Safe! (U.175).

Así pues, la aparente fragmentación textual que caracteriza a "las Rocas Errantes" adquiere sentido y significación tras "rastrear" la intrincada relación de alusiones que nos devuelven a "Lestrigones": el velo del texto oculta la verdad que se revela –como insiste *Ulises*– con la "retrospección".

"*The superior, the very reverend John Conmee S. J.*" (U.210) inicia las "Rocas Errantes", el grandilocuente epíteto con el que se nos presenta al personaje es el primer ataque contra la jerarquía eclesiástica. En su itinerario por la ciudad, el Padre Conmee sólo saluda o se para a conversar con los miembros de los estamentos más representativos de la sociedad. No existe ninguna evaluación moral del personaje, más bien, es el mismo lenguaje la expresión directa de su esquema mental y el que permite emitir un juicio crítico. Su periplo tiene como fin la visita al orfanato de Artane para complacer el ruego de Martin Cunningham, que está recabando ayuda para la familia Dignam. Pero la acción del Padre Conmee pierde peso cuando evalúa la posible contraprestación a su favor por parte de Martin Cunningham: "Good practical catholic: useful at mission time" (U.210). Precisamente, en el párrafo siguiente, su encuentro con el marino cojo delata la ausencia de altruismo en su gesto caritativo: en lugar de darle limosna, le da la bendición, no sin antes tranquilizar "rápidamente" su conciencia con razones poderosas que justifican las desgracias: el destino de cada ser viene predeterminado por la voluntad divina:

He thought, but not for long, of soldiers and sailors whose legs had been shot off by cannonballs... and of Cardinal Wolsey's words: *If I had served my God as I had served my king He would not have abandoned me in my old days* (U.210).

La falsa caridad del reverendo John Conmee ("He thought, but not for long") contrasta con el gesto honrado de los granujillas que, en la miseria, muestran su compasión. Irónicamente, el malhumorado marino inglés pide limosna glorificando a su patria, un país que lo ha dejado lisiado (U.211). Una señora robusta le da una moneda de cobre mientras un brazo anónimo "generoso"

lanza una moneda desde una ventana de Eccles street. Más tarde sabremos que se trata de Molly cuya moneda el texto no especifica el valor pero su brazo es "generoso" (U.216).

La mirada de Conmee finge ser benevolente pero no es neutral, con complacencia saluda a los de una condición social acomodada pero su saludo es parco hacia aquellos ciudadanos que no tienen apellido, emitiendo su juicio sesgado de "hombres ociosos" (U.212). Su lenguaje discrimina como su pensamiento cuando alude con el nombre propio a los personajes de la élite social mientras que el saludo al plebeyo carece de nombre y por tanto de identidad. Todo está jerarquizado por voluntad divina, como el pobre que está sentado sobre un montón de turba, es un desconocido anónimo y cuyo mísero destino, también, es gracia de la providencia que da ocupación a los pobres:

It was idyllic: and Father Conmee reflected on the providence of the creator who had made turf to be in bogs where men might dig it out and bring it to town and hamlet to make fires in the houses of poor people (U.212-13).

La descripción de la naturaleza refleja con ironía su visión sesgada del mundo. Todo le sonrío, el día con sus rayos de sol a través de los árboles, el sonido de las campanas, las nubes que pasan como un rebaño, en referencia a los fieles (U.213). El Padre Conmee es tolerante con los pecados del poder: justifica a los protestantes por su orgullosa ignorancia "invincible ignorance". El único pecado que se permite contemplar es el de los nobles, como el adulterio de Mary Rochford, *Countess of Belvedere*, aunque la disculpa pensando que tal vez el acto sexual no llegó a consumarse (U.214). Vive en la fantasía de un pasado irreal de nobleza, cortesía y honor, depurado de todo aquello que es inferior y carnal, grosero por ser demasiado real, como irónicamente dice el texto:

Don John Conmee walked and moved in times of yore. He was humane and honoured there. He bore in mind secrets confessed and he smiled at smiling noble faces in a beeswaxed drawingroom, ceiled with full fruitclusters (U.214).

En la calle Malahide se siente feliz y añora tiempos pasados durante la baronía de Lord Talbot de Malahide, almirante y señor de los mares, y del libro que escribió en su memoria (Gifford 1988: 263). Su atención se deleita en esas zonas de la ciudad con elegantes edificios, testimonio de un pasado nobiliario y del imperio "loyal times" que, muy a su pesar, nos hablan de decadencia. En Mountjoy square, zona acomodada de la ciudad (Gifford 1988: 261), se dirige a los escolares cordial y amable como el día, con la benevolencia y paternalismo que le son propios, la misma que suavizó a Stephen Dedalus cuando recibió los injustos azotes del Padre Dolan en *Portrait*. Mientras, evita cruzar las zonas desagradables de la ciudad tomando el tranvía en Newcomen Bridge: "...for he disliked to travel on foot the dingy way past Mud Island" (U.213).

Todo lo que observa queda bautizado bajo su prisma personal. El cartel del negro Eugene Stratton sorprende a Conmee como si fuera el mismo demonio, rechazo irreprimible que justifica pensando en las almas perdidas de los negros y recordando su sermón dedicado al santo Pedro Claver S. J. y a las misiones de África (U.213-4). Sólo juzga desde el punto de vista cristiano: los misioneros y los blancos "están salvando" a los infieles de la condena eterna, almas negras sin bautizar. Bloom, en "los Comedores de Loto", ve anunciado el sermón del Padre Conmee sobre el mismo misionero belga (U.77) pero lo ve desde la perspectiva del "Otro", para quien el cristianismo sería una herejía, como dice Cheng: "Bloom's ability to step outside the entrenched monologism of his culture allows him at least to imagine the Other's perspective... who may not wish to be converted" (Cheng 1995: 179-80).

El sexo reprimido, igualmente, lo asalta por sorpresa, y lo ve hasta en la naturaleza, en el "descarado" movimiento de las hojas de col –donde nacen los niños según la leyenda popular (véase Gifford 1988: 214)–. El latín es el antídoto para alejar los pensamientos obscenos cuando ve a una joven pareja salir del huerto (U.215).

Las reflexiones del reverendo Conmee vienen introducidas por la voz narrativa con verbos que anuncian un proceso mental complejo: "perceived", "reflected", "bore in mind" (U.212, 213, 214) pero que, en realidad, tan solo funcionan como

adorno pues el contenido de sus meditaciones frustra la significación que estos mismos verbos prometen, del mismo modo que la extensa y superflua información que acompaña al personaje en su deambular por la ciudad denuncia la vacuidad del personaje (U.213).

Como argumenta McMichael, la narración en tercera persona y pasado nos habla de la omnisciente indiferencia del narrador ["Jamesy"] que desarrolla y mantiene los nueve capítulos anteriores: "Jamesy is not answerable. Not so for his characters who are answerable to one another for the differing values each assigns to matters they have in common" (McMichael 1991: 64). Sin embargo, sí que juzga y el juicio está en las estrategias textuales –como la selección léxica, la redundancia y la manipulación sintáctica– que nos traen su irónica visión del personaje. El estilo indirecto, deliberadamente convencional, hace artificial el encuentro con Mrs Sheehy, esposa del diputado nacionalista David Sheehy, y la excesiva redundancia en la mención del cargo político, así como su insistencia en que le mencione a su célebre consorte, nos revela la hipocresía social del personaje: "Father Conmee was very glad to see the wife of Mr David Sheehy M. P. looking so well and he begged to be remembered to Mr David Sheehy M. P. Yes, he would certainly call" (U.211).

Pero el humor dulcifica el ataque y aporta una visión humana del Padre Conmee. La frase "...breadths of cabbages, curtseying to him with ample underleaves" (U.214), nos hace sonreír pues la socarrona imagen que depara el juego léxico nos habla del modo en que el Padre Conmee esconde su lascivia. También el paralelismo sintáctico reproduce su modo de pensamiento, alimentado de mensajes repetidos. El exceso de información vacía (la redundante descripción de su itinerario) y el léxico edulcorado muestra su simpleza: "Father Conmee liked cheerful decorum" (U.213); "On Newcomen bridge the very reverend John Conmee S. J.... stepped on to an outward bound tram (...) At Newcomen bridge Father Conmee stepped into an outward bound tram for he disliked to traverse the on foot the dingy way past Mud Island" (U.213). El uso de estrategias sintácticas focalizadoras del mensaje abren expectativas sobre su centralidad, es el caso del desplazamiento del complemento de lugar a posición inicial, pero no aporta información significativa

alguna en el texto más allá de proporcionar información sobre su ubicación espacial. Si el estilo es una elección de posibilidades, la reiterativa sintaxis nos habla de lo que el texto silencia. El Padre Conmee no anuncia nada nuevo porque no elige, su misión es seguir con obediencia los dictados de la Iglesia, con la misma obediencia que observa a las nubes pasar como un rebaño de ovejas:

It was a charming day.

The lychgate of a field showed Father Conmee breadths of cabbages, curtseying to him with ample underleaves. The sky showed him a flock of small white clouds going slowly down the wind. *Moutonner*, the French said. A homely and just word (U.214).

El fragmento VIII descubre la afición de algunos estamentos del clero a la investigación biográfica de la aristocracia decadente. Como Conmee, también el reverendo Hugh C. Love investiga en la abadía de Saint Mary (ahora convertida en almacén) sobre la saga de los Fitzgerald (U.222), poderosa familia anglo-irlandesa que se remonta al siglo XII (véase Gifford 1988: 269). Los bellos restos arquitectónicos de la vieja capilla chocan, estridentemente, con los sacos de grano amontonados. En esta misma capilla, como relata Ned Lambert, Silken Thomas se proclamó en rebeldía contra Enrique VIII (Gifford 1988: 268). El refinado acento del sacerdote choca con el lenguaje coloquial de Ned Lambert que, ignorante, se deja deslumbrar por su conocimiento de los hechos: "...he's well up in history, faith" (U.222), pero que, en realidad, es más leyenda popular que verdad histórica (véase Johnson 1993: 869 y Gifford 1988: 268). Cómicamente y como observando el encuentro, una barba sobre un tablero de ajedrez interrumpe, arbitrariamente, la escena (U.221). Se trata de John Horward Parnell que juega solitario al ajedrez en el *D. B. C.* Su hermano, Charles Stuart Parnell, líder que albergó las esperanzas de un cambio político, fue condenado por infringir el sexto mandamiento.

Este fragmento, el más histórico del capítulo, se cierra con la silenciosa presencia de O'Molloy que, como siempre, no dice nada pero parece pedir con la mirada pues nosotros sólo sabemos la respuesta de Ned Lambert: "—Well Jack, What is it? What's the trouble?" (U.222).

Todos los pasajes giran en torno a la trayectoria de uno o más personajes en el espacio urbano. Los diversos motivos que encuadran una escena determinada ofrecen la posibilidad de especular sobre el posible sentido hermenéutico de incidentes, aparentemente dispares, que convergen en el mismo fragmento. En la mayoría de los casos, emerge una temática determinada, mientras que otras intrusiones, como la del frenético deambular del lunático Cashel Boyle O'Connor Fitzmaurice Tisdall Farrell o la del sonoro caminar de la vieja con dentadura postiza y amplia falda de seda, permanecen oscuras.

En el fragmento IX, dedicado a Tom Rochford, se interpola la escena de Richie Goulding, arrastrando el saco de costas judiciales y observado, con desdén, por las arrogantes estatuas de los jueces (*U.223*). Tanto el gesto de las estatuas como la "elevada" y "redundante" retórica con la que el texto alude a la institución nos dice, sin palabras, que el afán de Richie Goulding es en vano. Otra víctima de la indefensión legal es Denis Breen (*U.243*), que ha recibido un aviso anónimo. Ya en "Lestrigones" Mrs Breen le cuenta a Bloom la causa de su desventura y, puesto que el texto lo omite, intuimos que el pobre de Denis Breen ha sido, falsamente, delatado (*U.150-1*). Las mismas estatuas que observan a Richie Goulding, oyen el crujir de la amplia falda de seda de una vieja con dentadura postiza y sonrisa "incrédula" que se dirige a la corte de apelación pero que, en el epílogo final (*U.242*), sonreirá "crédula" al virrey. Interpolación cuya información se completará en el siguiente fragmento –en el que Bloom busca una novela rosa para Molly–: los casos en litigio son de enajenación mental –al que asiste la misteriosa anciana–, y de querrela entre armadores (*U.226-7*). La redundancia con la que se alude a la sede del poder judicial sorprende por la trivialidad de los pleitos; exceso estilístico innecesario que pone de relieve la inercia que paraliza a las instituciones judiciales: la solemne nomenclatura delata la necesidad de ocultar su inoperatividad tras la "fachada" de la apariencias. A continuación, la enfermedad en sentido literal: la tisis del librero que se manifiesta en una apoteosis de nauseabunda tos:

An elderly female, no more young, left the building of the courts of chancery, king's bench, exchequer and common pleas having heard in the lord chancellor's court the case in lunacy of Potterton, in the admiralty division the summons, exparte motion, of the owners of the Lady Cairns

versus the owners of the barque Mona, in the court of appeal reservation of judgment in the case of Harvey versus the Ocean Accident and Guarantee Corporation.

Phlegmy coughs shook the air of the bookshop, bulging out the dingy curtains. The shopman's uncombed grey head came out and his unshaven reddened face, coughing. He raked his throat rudely, spat phlegm on the floor. He put his boot on what he had spat, wiping his sole along it and bent, showing a rawskinned crown, scantily haired (*U.227*).

La intervención de Tom Rochford, con la que se abre el fragmento, queda interrumpida por la intrusión retórica referida al poder judicial. Tom Rochford, un ciudadano cualquiera, alivia el fragmento con su lenguaje desenfadado y talante optimista, y aporta ideas felices para mejorar la oferta de ocio con el artefacto que inventa para avisar de los turnos del musical:

–See? He said. Say it's turn six. In here, see. Turn Now On (*U.222*)

–See? he said. See now the last one I put in is over here: Turns Over. The impact. Leverage, see?

He showed them the rising column of disks on the right.

–Smart idea, Nosey Flynn said, snuffling. So a fellow coming in late can see what turn is on and what turns are 'ver.

–See? Tom Rochford said (*U.223*)

Complacido, Tom Rochford muestra su invento pero haciendo partícipes a los demás con su reiterado "See?". Además, es el personaje que –a pesar de ser secundario– realiza el gesto más heroico de "las Rocas Errantes": rescata a un hombre de la alcantarilla medio asfixiado por el gas metano (*U.223*). Otro pequeño gesto significativo es el de M'Coy, que aparta una piel de plátano para que nadie resbale (*U.224*). Aunque se trata de personajes menores a los que la crítica no ha prestado atención –tal vez por no tener la atención o evaluación que "se espera" de la voz narrativa o, tal vez, por ser del "vulgo"– sus acciones tiene todo el peso que no tiene su lenguaje. Kenner, de nuevo, atribuye el gesto de M'Coy a la presencia maliciosa de un segundo narrador, el "hacedor" del caos textual:

He is an ironic, malicious figure, this second narrator, a counterpart of the fate that presides over the universe of farce, arranging the strategic presence of banana peels or helping weave the network of coincidence that enmeshes impartially the victims of Thomas Hardy's *President of the immortals* (...) Objectivity, so naively taken for ultimate truth, was a game he invented (Kenner 1978: 75).

Apreciación que, por otra parte, no discrimina entre los personajes: entre aquellos que actúan de forma mimética y aquellos que muestran sus señas de identidad en su respuesta hacia los demás; es el caso de Bloom que, estoicamente, sufre el rechazo social pero cuya sensibilidad también se extiende a sus percepciones físicas. La búsqueda de Bloom entre los libros es una proyección cómica de su sino segregado como judío: "*Tales of the Ghetto... that I had*" (U.226). Tras soportar el pestilente aliento del librero, se deja llevar por la fantasía sexual de un rebuscado y voluptuoso párrafo que también le trae sensaciones olfativas, entre ellas a cebolla, como la del aliento del librero: "*Melting breast ointments (for him! For Raoul!) Armpits' oniony sweat... Sulphur dung of lions!*" (U.227). Katie Wales observa el modo en que Joyce manipula el lenguaje para reflejar aquellos aspectos de la experiencia que generalmente no se verbalizan:

But no less challenging is the dialogue between character and environment, from the stimuli that are given to the mind subconsciously through feelings and sensations aroused by the senses of sight, hearing, touch, smell and taste... (Wales 1992: 84).

El personaje que se presenta como rival y antítesis de Bloom es Boylan que ni siente ni sufre pero que se hace ostensiblemente visible con su estridente indumentaria y flamantes zapatos. Boylan se anuncia como el Padre Conmee, que pasea su condición jerárquica con altivo y estudiado decoro y nos ofrece su sonrisa de dentífrico (U.211) –un producto de consumo que en la época sólo estaba al alcance de unos pocos–. Boylan, a pesar de ser el causante de las tribulaciones de Bloom, tiene una caracterización demasiado "chistosa" para tener el peso que le confiere el argumento, sobre todo si consideramos su analogía con el correlato homérico. En su primera aparición, lo vemos comprar en *Thornton*, la frutería y floristería de moda que abastece a la casa real y al virrey (Gifford 1988: 266), alegremente haciendo sonar el dinero de su bolsillo y

exhibiendo, ufano, su reloj con cadena de oro. Mientras Boylan compra flores y frutas para Molly, cinco hombres cartel anuncian H. E. L. Y.'S, la papelería donde Bloom trabajó con anterioridad, dirigiéndose a un destino ficticio pues vuelven a deshacer el camino andado.

Boylan prepara su inminente encuentro sexual con un obsequio para Molly, también Bloom, en un tenderete de libros callejero, busca literatura erótica para satisfacer la fantasía sexual de su mujer. La novela rosa suple los sueños no vividos: la ausencia de satisfacción personal de Molly. La conjunción de ambas acciones, en el mismo pasaje, contrapone el valor del gesto de Bloom, generosamente gratuito, frente al de Boylan, resultado de su imperioso ego. Bloom intenta complacer los deseos literarios de Molly, más allá de la supuesta humillación –social y personal– por su infidelidad. El obsequio de Boylan, en cambio, espera una gratificación sexual.

Aunque impulsivo y ególatra, el retrato de Boylan es divertido por su ingenua banalidad. Boylan es el prototipo del hombre vulgar, su comportamiento con la florista expone el ritual machista de seducción por medio de la exhibición. Tras toquetear y oler, descaradamente, las frutas, examina el escote de la dependiente ("fat pears") como una mercancía más. Las frutas, como la dependiente, se ruborizan ante una mirada tan desvergonzada:

Bending archly she reckoned again fat pears and blushing peaches.
Blazes Boylan looked in her blouse with more favour, the stalk of the red flower between his smiling teeth.

–May I say a word to your telephone, missy? He asked roguishly (*U.219*).

La intromisión de H. E. L. Y.'S en el fragmento puede que no sea tan gratuita como se ha indicado (véase French 1977: 122 y Hart 1977: 206), Boylan también es un anuncio "andante" al exhibir con sus signos externos una holgura económica de la que carece la mayoría. Estridente y banal, como Boylan, es el personaje de Denis Maginni (*U.216*), la descripción detallada de su indumentaria, con un lenguaje estereotipado, expresa la pose afectada de los que necesitan exhibir una posición económica favorable, sobre todo en

tiempos de carestía; y en contraposición, la mirada casual que el texto, sin hacerlo explícito, dirige hacia la clase más desfavorecida. Como dice Frank Budgen la mayoría de los personajes están sin trabajo:

Most of the people belong to the poorer class of Dublin citizen... Nearly all are of the lower middle class, in dire poverty if they have lost their jobs or property... The rich bourgeois and governing patrician, as also the pure and simple wage worker play no great part in the book (Budgen 1972: 68).

Almidano Artifoni, profesor de Stephen, se encuentra entre los más afortunados pues vive en la zona anglo-protestante de Dalkey, como dice Frank Delaney: "residentially desirable, old-moned, Dalkey" (Delaney 1983: 32-3). La sección VI, escenifica el breve encuentro de Stephen con su profesor que, con el porte firme y seguro que le da su posición social, intenta convencer a Stephen de que saque algún provecho de su vida. Almidano Artifoni conmina a Stephen a que no sacrifique su vida en vano y que procure ver el lado positivo de las cosas, pero "en vano" corre Artifoni tras el tranvía a Dalkey, cómicamente, "en vano", haciendo señas con la batuta mientras un batallón de escoceses, haciendo contrabando con los instrumentos a las puertas del *Trinity*, le impiden el paso (U.220). Al final del episodio, cuando el virrey con su cortejo pasen junto al pro-británico *Trinity College*, la banda militar les dará, apropiadamente, la bienvenida al son de "*My girl is a Yorkshire girl*" (U.244).

Interrumpiendo su conversación, dos coches llenos de turistas ingleses "palefaces" miran, sin demasiada atención, al "ciego" pórtico del *bank of Ireland*, antigua sede del Parlamento Irlandés, donde ahora tan sólo anidan las palomas. La exagerada onomatopeya ("rocoocoocoed") nos muestra el descaro de las palomas que se arrullan, "sin pudor", en la sede soberana: "They looked from Trinity to the blind columned porch of the bank of Ireland where pigeons rocoocoocoed" (U.219). Ya en "Lestrigones" Bloom se divierte especulando sobre el quehacer de las palomas en el parlamento:

Before the huge high door of the Irish house of parliament a flock of pigeons flew. Their little frolic after meals. Who will we do it on? I pick the fellow in black. Here goes Here's good luck. Must be thrilling from the air (U.154).

Delante del banco, el bronce de Grattan, con la mano levantada, es otro elemento significativo que configura el espacio de la ciudad. Grattan, notable orador y político del antiguo parlamento irlandés, luchó por la independencia legislativa y contra el Decreto de Unión y su estatua es el símbolo de la derrota (Gifford 1988: 266): "By the stern stone hand of Grattan, biding halt, an Inchiocore tram unloaded stragglng Highland soldiers of a band" (*U.219*); la banda de soldados escoceses se dirige al *Trinity* para tocar en la carrera de bicicletas (véase Gifford 1988: 267). El Anglo-irlandés *Trinity*, como apunta Edna Duffy, es un edificio público, políticamente, simbólico que representa, de modo implícito, la confrontación entre la administración colonial y la población nativa (Duffy 1994: 55). En "Lestrigones", Bloom alude a la ocupación colonial y a las vanas esperanzas de auto-determinación, a la vez que una nube empieza a ocultar la "arisca fachada" del *Trinity* ("Trinity's surly front"):

Make themselves thoroughly at home. Show us over those apricots, meaning peaches. The not far distant day. Home Rule sun rising up in the northwest.

His smile faded as he walked, a heavy cloud hiding the sun slowly, shadowing Trinity's surly front. Trams passed one another, ingoing, outgoing, clanging. Useless words. Things go on the same (*U.156*).

Todos aquellos signos que prometen un cambio son, en realidad, ilusorios: "Show us over those apricots, meaning peaches... Home Rule sun rising up in the northwest", como los libros del tenderete que Bloom y Stephen se detienen a ojear en la sección XIII. Según Schwarz, ambos parecen encontrar un libro que es central para el otro, pero que son pistas falsas: Bloom encuentra uno de Aristóteles pero que resulta ser sobre sexualidad; Stephen, el del Pentateuco que, en lugar de ser sobre la tradición judía, trata de remedios mágicos y recetas. Concurrencia que Schwarz considera como una crítica a la afición irlandesa a la magia y al misticismo, fenómeno que imposibilita la liberación de la sociedad de las fuerzas que la limitan: "...a propensity which deflects Dublin – the subject of this chapter– from its journey homeward toward a viable culture and freedom from Roman Catholicism and Britain" (Schwarz 1987: 161).

Pero existe una razón más apremiante que explica "las pistas falsas" y es la práctica mercantil de "mostrar lo que no es" para evitar la censura decretada contra cualquier medio de publicidad que violara las normas de decencia, ya por su obscenidad, ya por sus contenidos conducentes a la herejía tales como la magia y el ocultismo. Precisamente, la Iglesia fue el principal órgano censor que promovió Comités de Vigilancia por la ciudad para denunciar cualquier actividad que atentase contra la Iglesia o el estado. La actividad censora se concretó en 1897 con la publicación del *Index of Ireland* y paso a ser Ley en 1929 con *The Censorship of Publication Bill* (véase Herr 1986: 37-9).

George William Russell (A. E.; 1867-1935), intelectual anglo-irlandés y líder del Renacimiento, fue pionero en las prácticas del ocultismo y de la teosofía (véase Gifford 1988: 35), afición que extendió la elite social como elemento subversivo cuando, en realidad, distraía la atención de los verdaderos problemas políticos y sociales. Mientras vagabundea sin rumbo, Stephen observa a Russell puliendo una gema: "Old Russell with a smeared shammy rag burnished again his gem... Grandfather ape gloating on a stolen hoard" (U.232), imagen que hace alusión al poema de Yeats "The Eaters of Precious Stones" en *The Celtic Twilight* (1893). El poema, en cuestión, trata de la visión del "Infierno Celta" y del "Infierno del Poeta" (véase Gifford 1988: 275-6) y describe cómo, dentro de una negra sima, unos monos devoran piedras preciosas con insaciable gula. Para Hayman, el párrafo es una referencia explícita a la figura del mago-erudito del *Fausto* de Goethe (Hayman 1979: 103), sin embargo el añadido "stolen" a la palabra tesoro nos dice que la visión de Stephen, poética en apariencia, es una denuncia de la avaricia de la clase anglo-protestante que se oculta tras un halo de misticismo (véase II. LAS ESTRATEGIAS DEL PODER COLONIAL).

La imagen de Russell aparece envuelta en el lenguaje propio de Stephen: la búsqueda del juego poético en la aliteración y la composición léxica, estilo que refleja su "yo", o su idiolecto como dice Katie Wales: "Poetic compounds are an obvious sign of the artistic idiolect of Stephen" (Wales 1992: 116):

Stephen watched through the webbed window the lapidary's fingers prove
a timedulled chain. Dust webbed the window and the showtrays. Dust

darkened the toiling fingers with their vulture nails. Dust slept on dull coils of bronze and silver, lozenges of cinnabar, on rubies, leprous and winedark stones (*U.231-2*).

Pero el "exceso poético" delata la ironía del narrador, de la misma manera que el texto muestra la cómica yuxtaposición de forma y contenido: el objeto de contemplación poética es el polvo acumulado sobre la estancia y sobre las largas y sucias uñas del "mago" George William Russell. En un juego dialógico, el narrador hace una crítica soterrada a un personaje de los círculos del poder a la vez que parodia la forma en que Stephen verbaliza la experiencia. Stephen necesita ajustar "la pulsación" de su mundo interior a la situación de Irlanda y es, precisamente, su pretendido vuelo artístico lo que le separa de "lo real". No obstante, Stephen reacciona ante el estímulo externo: la visión de dos viejas anónimas con un saco de berberechos burla la trascendencia de la retórica teosófica. Las supuestas comadronas de "Proteo" reaparecen ahora e interrumpen, del mismo modo, su soliloquio interno para recordarle la realidad de Dublín (véase I.4. LA DESESTABILIZACIÓN IDEOLÓGICA):

And you who wrest old images from the burial earth! The brainsick words of sophists: Antisthenes. A lore of drugs. Orient and immortal wheat standing from everlasting to everlasting.

Two old women fresh from their whiff of the briny trudged through Irishtown along London bridge road, one with a sanded umbrella, one with a midwife's bag in which eleven cockles rolled (*U.232*).

También, la energía mecánica de la central eléctrica, tan ajena a su mundo interior, le señala todo aquello que está fuera de su control y le invita a aceptar su fracaso: "The whirr of flapping leathern bands and hums of dynamos from the powerhouse urged Stephen to be on. Beingless beings. Stop! Throb always without you and the throb always within" (*U.232*). Fragmento que Kenner, emplazando el énfasis en el poder de "lo mecánico", relaciona con los experimentos estéticos de la vanguardia:

Picasso's marriages of collage and cubism, in which a human semblance, like the mind of Leopold Bloom, takes shape through a jumble of vases, guitars, and newspaper clippings. Throb always without you and the throb always within betrays Stephen's unwilling recognition that as a

contemporary man he has the machine in his guts (...) The body that emerges from Joyce's epic is that of a gigantic robot (Kenner 1987b: 169).

Stephen no es una víctima de la anomia de la gran urbe moderna, como dice Kenner, por el contrario, es el poder de lo "mecánico" lo que le sorprende y choca con su pretendida misión como artista: el "poeta-artífice" que liberará a Irlanda. Schwarz, erróneamente como Kenner, ve en Dublín una "ciudad industrial" cuando, en ese momento histórico, Dublín era la antítesis de la urbe moderna. Pero la introducción de la luz eléctrica, como dice Schwarz, es un señal positiva que anuncia el progreso:

Stephen himself responds to Dublin energy in spite of himself is indicated by his thinking of his heart throbbing in rhythm with the ahuman dynamos of the powerhouse... Stephen responds to the energy and power of machinery. We realize that the technique of "mechanics" has a celebratory function... Isn't the pumping heart a metaphor for the throbbing dynamos of the Dublin Corporation Electric Light Station which circulate in the form of electricity and light, the necessary nourishment to the industrial city? That his heart throbs with the machine stretches to include experiences beyond encounters with other people (Schwarz 1987: 156).

La metafísica escolástica, huella de su educación jesuítica, conforma la relación de Stephen con el mundo y de ahí la negación inconsciente de su cuerpo, como de todo aquello que signifique materialidad. La realidad –lo que "late fuera de él"– se manifiesta ajena a su impulso anímico; como dice Laura Doyle, Stephen representa el dominio jerárquico de la mente sobre el cuerpo: "Stephen rarely relaxes into the world of sensation" (Doyle 1993: 175-6). Al contrario de Bloom, cuyas especulaciones son el resultado de la interacción con los estímulos externos, Stephen lucha contra su tendencia a captar la realidad bajo su prisma personal pero su educación lo atrapa en una dinámica cartesiana donde el "yo" es el núcleo, sujeto y objeto de la experiencia:

Stephen's self-involvement is repeatedly countered by enforced confrontation with the physical world, the meeting with Dilly being still a more acute reminder than is the violent scene by the assault with Private Carr (Hart 1977: 183-4).

Schwarz ve en Stephen la réplica de su padre al elegir hundirse en la autocompasión y lamentarse del destino de su familia antes que compartir su

sueldo con su hermana (cinco chelines es la puja final de las cortinas de los Dedalus). La incapacidad para aliviar el sufrimiento de su hermana hace que vuelva a emerger el sentido de culpa y el recuerdo traumático de los primeros episodios: la muerte en el agua. Como al resto de sus conciudadanos, las "rocas errantes" que amenazan a Stephen son la religión y la miseria:

Stephen is the person most in danger from hostile wandering rocks, 'between two roaring worlds where they swirl'. The roaring words that threaten him are those of the outer and inner life (...) Stephen evades the wandering rock of religion only to run into that of his family, his sister Dilly 'drowning' in poverty (Fuller 1992: 55).

Hart dice que, en "las Rocas Errantes", Stephen utiliza dicción e imágenes similares a "Telémaco" pero que, ahora, ese lenguaje se vuelve remoto y auto-indulgente frente a la realidad de la familia Dedalus: "...but these are now clearly placed in the remote gothic self-indulgence by the shabby but still hopeful context of external reality" (Hart 1977: 184).

Son, justamente, las interpolaciones las que, en mayor grado, nos hacen tener una visión objetiva de Dublín al ofrecernos, en una visión fragmentada, los incidentes que acontecen en un mismo espacio, a la vez que la interrupción de la lógica causal evita la formación de un juicio subjetivo concluyente. La aparente arbitrariedad de las interpolaciones obstaculiza la búsqueda interpretativa, hecho que lleva a la mayoría de estudios críticos a renunciar a su exégesis.

En el primer pasaje, el Padre Conmee, añorando tiempos pasados, es condescendiente con el adulterio de la condesa de Belvedere mientras bendice con brusquedad a la pareja que sorprende saliendo de los arbustos, a los que con su gesto condena por infringir el cuarto mandamiento (*U.215*). En el segundo fragmento las intercalaciones tienen relación por tratarse de personajes que pertenecen o están relacionados con el poder: El Padre Conmee, el policía y el espía Kelleher. El Padre Conmee coge un tranvía hacia Dollymount mientras Corny Kelleher, observando ocioso a la puerta de la funeraria, lanza un escupitajo; escena con la que se yuxtapone la intrusión de un "brazo generoso" que desde una ventana lanza una moneda al marino

pobre (U.216). No se sabe que es Molly porque lo importante es la irónica contraposición de ambas acciones, aunque Marilyn French discrepe al afirmar que el gesto o la persona que lo realiza es menos importante que el objeto: "Here, the act and person are less important than the object, the coin" (French 1977: 120). Pero además, la recurrencia de una intrusión multiplica el valor temático de su conjunción con una determinada escena. El gesto del brazo generoso y anónimo (de Molly) adquiere mayor atención en la siguiente sección III que nos presenta a los personajes en una situación desesperada: Katey y Boody Dedalus, el marino inglés que pide limosna, y O'Molloy buscando a Ned Lambert (U.216). El texto no hace una alusión explícita a la penuria social sino que el tema se articula de modo fragmentario en los diversos personajes que piden limosna: el marino inglés, cuyo carácter agresivo choca con la benigna retórica de su súplica: "For England, home and beauty"*, irónicamente invocando a la patria origen de su desgracia. La intrusión de J. J. O'Molloy que, finalmente, encontrará a Ned Lambert en el pasaje VIII (U.222), nos oculta el motivo que dibuja al personaje ya que en "Eolo", con igual sigilo, buscaba al director de redacción Myles Crawford a través del cual, y de forma indirecta, llegamos a saber que iba a la caza de un préstamo (véase LAS FUERZAS MEDIÁTICAS: "EOLO").

En la sección IV, la intromisión del Padre Conmee en el diálogo de Katey y Boody Dedalus, que han empeñado los libros de la familia para poder comer, subraya su sentir ajeno a la miseria de Dublín, en contra de su supuesta labor social (U.217). La campana de la sala de subastas interfiere en el fragmento como el eco del hambre y la necesidad. La sarcástica blasfemia de Boody contra su padre, a modo de oración ("Our father who art not in heaven"), desacraliza la paternidad divina y la real. Tras la blasfemia de Boody aparece, a modo de respuesta, el arrugado prospecto con el anuncio de la llegada de *Elijah* que cierra la sección con ironía, volando con rumbo este sobre el Liffey (U.217-8).

*De la canción inglesa "The death of Nelson" que celebra el deber de morir por la patria (Gifford 1988: 265).

Para Stuart Gilbert el folleto sólo cumple la función de ser una analogía del correlato homérico, simbolizando al minúsculo *Argo* (Gilbert 1971: 260), mientras que la argumentación de Schwarz convierte en metáfora cristiana el esquema de correspondencias: el folleto anuncia la llegada de Bloom "Blood of the lamb", igual que el órgano del capítulo es la "sangre" que fluye por las arterias de Dublín y es el símbolo de sus ciudadanos (Schwarz 1987: 154). Para French la intercalación, en esta amarga y dura escena, subraya la naturaleza de Dios en este mundo: "...if there is an Elijah and he does arrive, he will not be able to help the Dedalus girls" (French 1977: 121).

La campana de la sala de subastas abrirá el encuentro casual entre Dilly y su padre Simon Dedalus en el fragmento XI. Dilly, escuchando a la esquina de la sala de subastas la puja de las cortinas, descarga en su padre su desesperación. El sonido de la campana salpica el fragmento en un agobiante *crescendo* (U.227-8), mientras padre e hija intercambian acusaciones que son fruto del hambre. Igual que los hombres anuncio en "Lestrigones" recorren las alcantarillas por una miseria: "Our staple food. Three bob a day, walking along the gutters" (U.147), Simon Dedalus, irritado, ironiza sobre la posibilidad de hacer lo mismo ante el acoso de su hija hambrienta:

–I'm going to show you a little trick, Mr Dedalus said. I'll leave you all where Jesus left the jews. Look, that's all I have. I got two shillings from Jack Power and I spent twopence for a shave for the funeral. He drew forth a handful of copper coins nervously.

–Can't you look for some money somewhere? Dilly said. Mr Dedalus thought and nodded.

–I will, he said gravely, I looked all along the gutter in O'Connell street. I'll try this one now.

–You're very funny, Dilly said, grinning (U.229)

Mr Dedalus, no sin divertida agudeza, evade su supuesta responsabilidad de la debacle familiar culpando al clero de la persistente actitud inquisitoria de Dilly: "–The little nuns! Nice little things! O, sure they wouldn't do anything!..." (U.229). Frente a otros fragmentos, que resultan crípticos u opacos por la ausencia deliberada de información, emerge esta lúcida escena realista cuyo

humor agudo y sutil revela el drama. La intrusión del desfile del virrey, en la discusión paterno-filial, sirve de contrapunto irónico para mostrar la polaridad social (*U.229*).

La carrera de bicicletas, al igual que los hombres sándwich anunciando H. E. L. Y.'S, o la intrusión de Tom Kernan, son intercalaciones consideradas inconexas para parte de la crítica. Respecto a las escenas de Dilly y Simon Dedalus, Marilyn French comenta:

The scenes between Dilly and her father have the most disconnected allusions: one to the bicycle racers, the other to Tom Kernan. The bicycle race and the H. E. L. Y.'S sandwichmen are items that thread through Dublin but have no relation to it (French 1977: 122).

Si la campana de la puja es el contrapunto sonoro del empeño de los últimos enseres del patrimonio familiar, el giro de los ciclistas hacia la meta podría ser imagen del instante que precede a la recta final hacia la ruina:

The Lacquey by the door of Dyllon's auctionrooms shook his handbell twice again and viewed himself in the chalk mirror of the cabinet.

Dilly Dedalus, listening by the curbstone, heard the beats of the bell, the cries of the auctioneer within. Four and nine. Those lovely curtains. Five shillings. Cosy curtains. Selling new at two guineas. Any advance on five shillings? Going for five shillings.

The lacquey lifted his handbell and shook it:

–Barang!

Bang of the lastlap bell spurred the halfmile wheelmen to their sprint. J.A. Jackson, W. E. Wylie, A. Munro and H. T. Gahan, their stretched necks wagging, negotiated the curve by the College Library.

Mr Dedalus, tugging a long moustache, came round from William's row. He halted near his daughter.

–It's time for you, she said (*U. 227-8*).

Mientras que en ciertos fragmentos no es fácil saber si las interpolaciones tan sólo responden al juego estilístico, la interrupción narrativa que nos trae al complacido Mr Kernan proyecta dos situaciones personales antagónicas: la

satisfecha seguridad de Mr Kernan, fruto de un cierto desahogo económico (U.228), frente a la desesperada situación de Dilly. La sensibilidad de la escena entre Dilly y Simon Dedalus contrasta con el vacío retrato del personaje Conmee o con el de Kernan que ocupará el siguiente fragmento. A Dilly y a Simon Dedalus los oímos hablar con el corazón, en un humano y real intercambio, es la inteligencia que agudiza el ingenio y se proyecta en el lenguaje: Mr Dedalus no está exento de sabiduría y bondad. El drama del encuentro paterno filial emerge con la misma fuerza que el empujón del excéntrico Farrel al ciego del bastón, encuentro físico que culmina con una maldición (U.240).

El fragmento del agente comercial Kernan es una velada sátira a la afectación y al esquema mental del personaje (U.230). Kernan ejemplifica la esencia imperialista cuya visión sesgada de las cosas impide ver con claridad. La autocomplacencia del personaje se transluce en la forma en que celebra la concreción de su pedido en la tienda de Crimmins: el trago de ginebra. Como en algunos de los fragmentos referidos al Padre Conmee, no existen marcadores de diálogo en su conversación con el tendero pero no son necesarios pues es fácil distinguir "quién dice qué": la actitud sumisa del tendero frente a la "imperiosa" de Kernan; a la vez que la misma elipsis textual nos indica cuán "tópico" es el diálogo. Pero la aparente inocuidad del tema deja entrever su tendencia política: "Lovely weather we are having. Yes indeed. Good for the country. Those farmers are always grumbling. I'll just take a thimbleful of your best gin, Mr Crimmins. A small gin, sir. Yes, sir" (U.229); el comentario sobre los campesinos "gruñones" no guarda relación con el hilo de la conversación pero surge irreprimible para mostrar una ideología "visceral" que reproduce el sistema de jerarquías. En sus palabras se alude de modo indirecto a la emigración (U.230), y las catástrofes ajenas le sirven de justificación para hacer desaparecer los motivos que llevan a un pueblo a abandonar una tierra. Como al Padre Conmee, el cielo le sonríe, a la vez que la ginebra le sube su ya firme ánimo. También vuela sobre su fragmento el folleto anunciando la llegada de *Elijah*, desplazándose hacia the North Wall y Sir Rogerson's quay (U.230).

En Kernan todo es apariencia y afectada pose, su conversación con Mr Crimmins refleja la vacuidad del intercambio, del mismo calibre que el del Padre Conmee con Mrs Sheehy. Su pensamiento gira en torno a la imagen de sí mismo reflejada en los espejos, así como su fantasía se nutre de la envidia que pretende provocar en los demás, pero su propósito de aparentar distinta posición social lo hacen estridente y vulgar. Scott era el sastre de los ricos (véase Gifford 1988: 273) pero la ropa de Kernan es usada, aún así, se enorgullece de que perteneciera a algún miembro de la elite "Kildare street toff":

Mr Kernan halted and preened himself before the sloping mirror of Peter Kennedy, hairdresser. Stylish coat, beyond a doubt. Scott of Dawson street. Well worth the half sovereign I gave Neary for it. Never built under three guineas. Fits me down to the ground. Some Kildare street toff had it probably. John Mulligan, the manager of the Hibernian bank, gave me a very sharp eye yesterday on Carlisle bridge as if he remembered me (U.230).

Kernan evita cualquier pensamiento que perturbe sus principios ideológicos, igual que evita pasar por donde fue torturado Robert Emmet, el gran mártir popular (véase LAS FUERZAS MEDIÁTICAS: "EOLO"):

Down there Emmet was hanged, drawn and quartered. Greasy black rope. Dogs licking the blood off the street when the lord lieutenant's wife drove by in her nobby (...) Well, well. Better turn down here. Make a detour (U.230-1).

El autocomplaciente monólogo interior de Kernan se interpola con las frases que inician el siguiente pasaje: el emotivo encuentro de Simon Dedalus y el Padre Cowley (U.234-5), amenazado de desahucio por un conocido usurero cuyo nombre no se explicita pero que sabremos posteriormente. Ben Dollard, cuya indumentaria delata ostensiblemente que no es suya, es objeto de la mofa de Simon Dedalus, hecho que muestra un gesto condescendiente por su parte, y que apunta a su propio fracaso familiar y social. Ben Dollard se ofrece altruistamente para ayudar al sacerdote. El solemne paseo del reverendo Hugh C. Love es la intrusión de esta escena, cuyo final revelará el nombre del propietario que ha mandado al usurero Reuben: Hugh C. Love.

Las interpolaciones son manifiestamente digresivas, carentes de elemento alguno de cohesión con el pasaje que interrumpen, efecto que marca una tensión entre argumento y forma narrativa. No obstante, no por ello se debe desestimar la posibilidad de alguna relación significativa, como es el caso de numerosos estudios críticos. De hecho, en algunos pasajes se yuxtaponen escenas de las que, por su confrontación y en una lectura entre líneas, permite extraer un juicio moral, como es el mundo de las apariencias que define a los personajes que representan a la alta jerarquía social o a los que aspiran a ascender de clase: El Padre Conmee pasea su hegemonía, el *subsheriff* trata con desdén al ciudadano corriente, Boylan hace gala de su posición acomodada, Kernan forja su sentido de identidad comparándose con la miseria de los menos afortunados, mientras Ben Dollard, cuya indumentaria desata la risa burlona de Simon Dedalus, logra ayudar al Padre Cowley por medio de sus influencias: su intercesión al *subsheriff* en la "Bodega" solucionará el tema legal del Padre Cowley con John H. Menton, abogado que aparecerá borracho al final del capítulo (U.235). Este encuentro, emotivo y real como el de los Dedalus, es una tregua más en la opacidad textual del episodio.

Jennifer Levine equipara el texto a un poema, por la libertad en la sintaxis y en la dicción, por el juego del lenguaje y por su lógica –más metafórica que narrativa–, por su simbolismo y su densa alusividad: "...things are not as they seem and that the truth lies under the surface". Pero no nos dice cuál es esa verdad que se oculta tras la forma y, como Hugh Kenner, se limita a desplazar el énfasis a la complicada red de alusiones que salpican los episodios: "...for every word, it seems, is linked to other words across the pages and episodes in an intricate allusive network" (Levine 1990: 139-140).

Patrick McGee, desde una perspectiva post-estructuralista, nos habla de la subversión del significado y de la no-representatividad de la escritura, argumentación de la que, no en vano, se sirve para esclarecer el ambiguo título del episodio:

"Wandering Rocks" dramatizes this power of derangement through the violent displacement of signifiers within a text that is, for the most part

unproblematic. If the symbols are the rocks of a classical order of representation and arrangement, then their wandering is the texture that challenges that order and exposes the ground of a "double writing" -a non-representation framed by a classical representation, an anti-narrative framed by a classical narrative. Although the text appears to mirror the real, in effect it hides the real by reducing itself to opacity, to collage -a cutting and gluing together of citations on a surface that remains hidden (McGee 1988: 74).

De modo similar, Colin MacCabe, insiste en el modo en que "el significante" escapa al control del "significado" y queda abierto a una pluralidad de sentidos:

In a flood of repetitions the text immediately recalls Mrs Purefoy and U. P.: up (...) the repetitions mark the text of *Ulysses* as written and allow different meanings to attach to the signifiers... the word escapes the control of the speaking subject in so far as it is always open to new definitions and it is in these new definitions that desire finds expression (MacCabe 1978: 127).

No es Mrs Purefoy sino Mrs Breen quien se hace eco del anónimo. Pero, más allá de una simple confusión de nombres, la argumentación de MacCabe, aunque es vigente en los fragmentos de *Ulises* que son puro artificio (como es la obertura musical de Sirenas), es errónea en el análisis de este preciso motivo: la carta que recibe Denis Breen con el mensaje "U. P.". En su uso coloquial (en juegos etc.), *U. P.* significa estar acabado, darse por muerto, pero, también, es el modo en que se deletrea el adverbio *UP* (*The spelling pronunciation of UP adverb = over, finished, beyond remedy*; véase Vol. XI *Oxford English Dictionary* 1978: 1). El sentido de la explícita misiva, a su vez, podría interpretarse como una referencia al patíbulo si leemos las siglas como adverbio: "arriba", o mejor: "tú, arriba" (*you up*). Este ultimatum, que es recurrente en *Ulises*, posiblemente, aluda a esta práctica, corriente en la época, con la que el sistema reprimía la insurgencia (véase *U.155*). De hecho, "Cíclopes" parodia la ejecución como espectáculo circense (*U. 295-7*).

Apenas ha recibido atención crítica la posible asociación temática o estilística de las interpolaciones, sólo los estudios críticos de Clive Hart y Marilyn French logran establecer algunas relaciones. Según French, la estrategia de yuxtaposición e intercalación a veces sugiere modos similares, ya humorísticos

o serios pero, sobre todo, muestra la falta de comunicación entre la gente que, para French, es el tema central del capítulo:

The subject of this chapter, which is gaps between people, is indicated by two devices: juxtaposition and intercalation. Each of these devices works dually, so that at the same time gaps are demonstrated (inadequacy of communication), larger and less easily perceived patterns of similarity are suggested (French 1977: 9-10).

Para Groden las interpolaciones muestran una voz diferente que no es la de los personajes ni la del autor: "...a voice distinct from that of the characters and of the narrator clearly announces himself through both the new monologue subjects and the interpolations" (Groden 1977: 38-9), y como Karen Lawrence (Lawrence 1981: 83), subraya el cambio de interés hacia el estilo, hecho que tiene lugar a partir de los nueve primeros capítulos: "Joyce changed his focus of interest from his characters to his styles" (Groden 1977: 50-1). En la misma posición crítica, Kenner observa el modo irónico en el que el texto burla las expectativas creadas por el estilo inicial respecto a los personajes principales: "The second half of *Ulysses* dissolves into 'styles' the way all events in Dublin dissolve into gossip" (Kenner 1987a: 70) y subraya el sentido determinista del capítulo: "Framed between the mild "whatever is right" of Father Conmee and the viceregal cavalcade, this section juxtaposes events in space just as "Oxen of the Sun" juxtaposes events in time" (Kenner 1987b: 253).

En opinión de Hugh Kenner, Patrick McGee, Colin MacCabe Michael, Groden y Richard Ellmann, entre otros, el sentido de las interpolaciones en los pasajes tan sólo responde a la subversión textual y al juego estilístico del narrador (*arranger*) que insiste en la creación de ambigüedad, hecho con el que justifican su posición. Kenner ilustra esta visión:

As the mechanical linkages between the nineteen sections imply, this labyrinth of shadow-selves, small talk, mistaken identity, epiphanises communal death. The citizens are almost literally, wandering rocks; nothing unites the simultaneous events but the pavement in which they occur, as we are made to realize every time a fragment from some distant fragment is interpolated (Kenner 1987b: 253).

En conclusión, el hecho de que las "Rocas Errantes" inicie el giro hacia una interrupción estilística radical en la novela y que la autonomía de los personajes empiece a disminuir ante la presión del discurso público no es óbice para desestimar cualquier relación entre texto y realidad puesto que la opacidad estilística actúa como velo que oculta el carácter representativo del texto pero en las referencias contextuales a la Dublín del momento emerge una realidad social bajo la confusa forma narrativa.

En la relación de los personajes con su entorno se aprecia una contraposición textual intencional. Hay escenas realistas que plasman una auténtica interacción humana: la escena de la subasta o la de las desfallecidas y desesperadas hermanas Dedalus buscando entre los pucheros, o el modo en que el educado Bloom controla su repulsión y soporta, con estoicismo, el aliento del librero. Laura Doyle, en este sentido, subraya la importancia de la inter-corporeidad en Joyce, el modo en que los cuerpos se orientan para moverse de modo armónico o en tensión con otros cuerpos: "Joyce's narrator minutely records, even merges with Bloom's bodily sensibility... Joyce organizes his narrative around the intersection of bodies" (Doyle 1993:175); es a través de la sensibilidad de Bloom donde de nuevo se descubre un aspecto sórdido más sobre Dublín. En contraposición, están aquellos personajes cuya relación con el entorno es artificial y mimética (es el caso de Kernan, Boylan o Conmee) o, simplemente, su relación es inexistente (Cashel Boyle O'Connor Fitzmaurice Tisdal Farrel o el virrey). Clive Hart, sobre este punto, destaca la vacía y mecánica relación de Conmee con los pequeños colegiales o la asociación léxica que el texto establece entre el Padre Conmee y Tom Kernan, agraciados por la naturaleza:

Among other cross-references are the ironic associations of the 'sunnywinking leaves' which shade Conmee and the frocktail of the ceremoniously dressed Mr Kernan which 'winked in bright sunshine' (Hart 1977: 194-5).

Aunque el detalle del calificativo 'sunnywinking' relacione a ambos personajes, Hart no argumenta más allá de la simple observación. Todos estos personajes tienen el mundo a su favor y, al parecer, el día les sonríe, como también a Mr

Deasy y a Mrs Sheehy: "Father Conmee doffed his silk hat, as he took leave, at the jet beads of her mantilla inkshining in the sun" (U.211).

Kernan, como agente comercial, tiene una posición acomodada pero no pertenece a la aristocracia, de otro modo, su nombre poseería la extensión que el texto, irónicamente, concede a los personajes con rango, como a Conmee: "The superior, the very reverend John Conmee S. J. of saint Francis Xavier's church" (U.213), o el de Cashel Boyle O'Connor Fitzmaurice Tisdal Farrell, nombre cuya extensión es el indicativo de su rango. Perteneciente a la clase colonial anglo-protestante, O'Connor Farrell sólo aparece en el texto como maniático y, ya en "Lestrigones" (U.156), camina con frenesí por la zona anglo-protestante del Kildare St. Club. Tom Kernan, también hace referencia a este club, pensando que su flamante vestimenta perteneció a algún encopetado miembro de la alta sociedad (U.230).

Al igual que el viejo Russell (U.232), Farrell es una reliquia cómica de la aristocracia decadente y representa, como dice Edna Duffy, el bastión de la aristocracia anglo-irlandesa, símbolo de los intereses coloniales en Dublín: "Cashel Boyle O'Connor Fitzmaurice Tisdall Farrell, murmuring, glasseyed, strode past the Kildare St. Club" (U.235). Es el "caduco" *flâneur* imperial que exige su derecho sobre la calle frente al ciego nativo que sí sabe orientarse en la ciudad: el joven ciego Penrose, en su discapacidad, es útil para la sociedad pues afinará con maestría el piano del Ormond. Igual que el Padre Conmee que añora el pasado y el viejo orden, Farrell vive encerrado en su mundo particular. Bloom, en "Sirenas", intenta imitar su andar compulsivo que huye de la realidad (U.274). Según Edna Duffy, el choque de Farrell con los viandantes (U.152, 240) simboliza el enfrentamiento del *flâneur* colonial con la población nativa (Duffy 1994: 65) pero, sobre todo, el texto nos dice que su "visión" es más limitada que la del ciego con el bastón.

El Padre Conmee y el virrey, con los que se inicia y cierra el episodio, representan la sátira al poder y a la jerarquía, aunque para algunos críticos sea tan solo un elemento anecdótico. Según Richard Ellmann, si bien personifican la bandera británica y la Iglesia de Roma, el texto renuncia a presentarlos como

dos monstruos: "The viceroy and Father Conmee traverse Dublin emblematically are allowed to be personally inoffensive" (Ellmann 1977: 81); David Hayman opina que el retrato de Conmee es "paternal" pues no es consciente de la fuerza o valor de los apetitos que intenta reprimir, ni tampoco de la rigidez de la Iglesia a la que sirve tan devotamente (Hayman 1979: 162); Harry Levin destaca su comprensión más humana (Levine 1959: 63); y Hugh Kenner sigue sin definirse pasando la responsabilidad al narrador, cuyo escepticismo nos impide saber: "...some readers find Father's Conmee's naivete endearing while others think the portrait savage. If we could see the arranger's face, we might be able to tell" (Kenner 1987: 67).

La descripción del Padre Conmee resulta más corrosiva por la falsedad que trasluce una voz narrativa anacrónica y correcta en exceso, por la pomposa actuación del personaje, por su cortesía artificial y por el mecanismo mental deliberado con el que evita los problemas de conciencia. Bajo su supuesta benevolencia se vislumbra un talante frío y calculador. El retrato es satírico, como un anuncio sonríe para mostrar sus dientes blancos y cómodamente se evade de lo que le incomoda. Sultan sintetiza con claridad la proyección del personaje en un discurso que es mecánico y artificial:

As represented by Father Conmee, the Church no longer burns heretics. But it schemes and calculates, toadies and exploits, striving to gain and or preserve power at the sacrifice of the spiritual value that justifies its existence (...) The nature of that domination is represented in their contact with their subjects. In Father Conmee's case such contact is always the same, a sterile communion between church and people, maintained almost as a matter of form. Thus, all Conmee's contacts with persons during the episode after those with the begging sailor, Mrs Sheehy, and the schoolboys are represented in the same mechanical manner (Sultan 1987b: 212).

Clive Hart resta peso a las fuerzas jerárquicas porque ninguno de los dos personajes principales (Bloom y Stephen) se dan cuenta del paso de los representantes del poder, ni sus problemas personales se reducen a dicha confrontación: "Their problems cannot be expressed in such simple terms. Nor are we concerned, here, with the confrontation of the two men and their fellow citizens" (Hart 1977: 186). No obstante, el hecho de que no sea observado por

los personajes principales no deja de señalar su presencia pues –como señalan Fuller y Sultan– la ruta del Padre Conmee y el desfile del virrey es la intrusión más reiterada en los pasajes, actuando como hilo de enlace para subrayar el peso temático de la Iglesia y el Estado (Fuller 1992: 54).

Entre los gestos más cordiales de bienvenida al virrey se encuentran los de las fuerzas del orden público y los de las mujeres: las camareras del Ormond y Gerty MacDowell, todas deslumbradas por la pompa e instruidas en la novela rosa; también los de algunos ciudadanos beneficiados por el sistema como Kernan o Mulligan. Boylan, más que saludar, quiere ofrecer su "cómica" gallardía y brinda la flor entre sus dientes a las damas del cortejo: "Boylan exemplifies the Irish person turned British cliché, shaped by popular culture into a devil-may-care, dandified man-about-town..." (Herr 1988: 206). El resto de personajes permanecen indiferentes u ocupados en su propia historia. Es el caso de Lenehan y M'Coy que, deambulando por la ciudad, no se percatan de la apertura de las verjas de la avenida que da paso al cortejo, absortos en la conversación sobre apuestas de caballos. Sin embargo, la figura de Bloom, examinando los libros en el tenderete callejero, despierta más su atención (U.225): Lenehan le cuenta a M'Coy sus fantasías chauvinistas con Molly a quién llama "yegua juguetona" –siguiendo el tema de caballos–, guasa que M'Coy reprueba elogiando a Bloom.

Parece ser que los asuntos de interés local son de mayor importancia para algunos personajes que el evento imperial y así, las páginas finales, dedicadas a la recepción del virrey, detallan el grado de efusión de los saludos: los más cordiales –los de las fuerzas del orden– están narrados en un lenguaje cliché y edulcorado que reproduce la redundante retórica de la prensa oficial, mientras que un estilo, descriptivamente, anecdótico caracteriza la más bien disparatada recepción: Simon Dedalus hace un gesto brusco, el saludo del reverendo Hugh C. Love pasa inadvertido, el compasivo Tom Rochford se descubre el sombrero, Dilly Dedalus sólo ve sombrillas y ruedas bajo un deslumbrante fulgor, el profesor Maginni no presta ninguna atención al cortejo, mientras que el huérfano *Master* Dignam se descubre, orgulloso de tener un nuevo sombrero negro que su situación de duelo le ha permitido conseguir. En este sentido,

Hugh Kenner también señala la dispar recepción final, burlona relación de espectadores distintamente ocupados:

There isn't a trace of unanimity in the three closely written pages cataloguing the greetings he receives. One man is indifferent, another doffs his hat, another stares coldly, another is almost run over, and there seems no incongruity in the inclusion among these quasi-human responses, of Poddle River hanging out in fealty a tongue of liquid sewage, or Eugene Stratton grinning in effigy from a billboard (Kenner 1987b: 253).

Relación que finaliza con el gesto de Almidano Artifoni que, dando la espalda al virrey, cierra la puerta tras sí. Para Phillip F. Herring es el modo en que el texto señala la ausencia de conclusión, igual que "Sirenas" concluye con la flatulencia de Bloom:

When we reach the end of "Wandering Rocks", we are presented with a rear view of Stephen's music teacher, Almidano Artifoni, whose trousers are "swallowed by a closing door" (*U.10*: 1282). This is likely an insulting gesture, typically Italian in character, toward the twin clashers of Church and State (Herring 1987: 175).

Mientras que el texto, con sarcasmo, traslada a los objetos inanimados la más calurosa acogida: los artistas de *music-hall* que actuaban en el día de Bloom, Marie Kendall y Eugene Stratton sonríen desde su cartel, "gratamente", al virrey. Para Cheryl Herr los carteles ejemplifican la actitud de vasallaje del pueblo que recibe con júbilo a la nobleza británica y, a su vez, son una crítica a la industria del espectáculo importada desde Inglaterra:

The Mockery implied by Kendall's smiling glance at the Lord Lieutenant emerges from the fact that this English performer exaggerates the natives' friendly reception of the viceroy, a reception enhanced by the attitude shaping entertainment imported into Ireland (Herr 1986: 206).

Las canciones de *music-hall* fueron un catalizador de la tensión entre clases en la Inglaterra de la época industrial. La clase más desfavorecida encontró su identidad en los temas de las canciones que canalizaban su frustración (al hacerse eco de sus problemas y celebrar su experiencia de clase obrera). Pero

en Irlanda, también, sirvió para neutralizar la animadversión hacia el país que era origen de sus desgracias:

If the popular culture exported weekly from Liverpool to Dublin strengthened the symbiotic intertwining of British and Irish cultures by conveying the same ideological complex to both audiences, that too enhanced English control of Ireland (Herr 1986: 190-1).

En el puente del Royal Canal, el cartel del americano Eugene Stratton –famoso imitador de los negros (véase Gifford 1988: 108)– sonríe con abultados labios e, irónicamente, da la bienvenida al virrey al barrio negro de Pembroke; yuxtaposición que recalca la condición subordinada de Irlanda como colonia inglesa y que, como comenta Vincent Cheng, muestra la fantasía imperialista sobre la supuesta gratitud de las razas colonizadas hacia el país colonizador que los sacó de las tinieblas:

The juxtaposition of the poster of blackface Stratton and the cavalcade crossing the Royal Canal into Pembroke township is deeply ironic... a European fantasy about colonized races (Such as Africa or India) being deeply grateful to be conquered and ruled by the civilized white empire who brought them light (Cheng 1995: 178).

Fantasía compartida por la Iglesia y por su representante en la ficción: el Padre Conmee que, sobresaltado por la imagen del negro en el cartel, reprime su rechazo desviando su pensamiento a la labor de catequesis de las misiones "que salvan las almas de los infieles". El autocomplaciente paseo por una ciudad, que Conmee recrea y hace a su medida, se ve perturbado por dos estímulos visuales: el sexo y la raza.

No existe manifestación ideológica alguna explícita en el texto, más bien, el ataque radica en la conjunción textual de discursos, aparentemente, inconexos y en las estrategias de dislocación que utilizan el espacio transgresivo entre ficción y realidad. Un ejemplo es el río Poddle, otro dato geográfico de la ficción que, anteriormente, Kenner catalogaba como una incongruencia más (Kenner 1987b: 253). En realidad, el río no coincide con la ruta del virrey, sino que es desplazado de su cauce con el fin de mostrar su inmundicia al célebre cortejo: "...hung out in fealty a tongue of liquid sewage" (U.242). También se considera

un fallo documental la inauguración del Mirus Bazaar por el virrey, evento que no se celebró el 16 de Junio sino el 31 de mayo de 1904, ni tampoco se celebró el desfile. En "Istrigones" sabemos, por Bloom, que el Mirus Bazaar recoge fondos para el hospital Mercer (U.174), un gesto de caridad institucional recreado en la ficción y llevado a este capítulo con el fin de exhibir las técnicas de propaganda del poder.

Stuart Gilbert considera que las alusiones a la hechos y personalidades del *milieu* dublinés resultan incomprensibles (Gilbert 1971: 38). Goldberg sostiene que el significado no radica en lo que ocurre en la Dublín de 1904, aunque el texto pretenda ser una enciclopedia que abarque los diferentes ámbitos de Dublín:

Slowly we are moved from our immersion in the characters' present experience; gradually our awareness of what they represent, what they are potentially, and how they are related, accumulates and jells; and we begin less to see with them than through them, contemplating them objectively as "cases", significant instances in a significant context (Goldberg 1962: 97).

Goldberg se inclina por una lectura más simbólica, "una visión moral que abarque los hechos, aparentemente, contradictorios de la vida", ante la imposibilidad de dar sentido al cúmulo de alusiones contextuales y, finalmente, concluye que para el autor es una forma de estar presente en la Dublín de su relato y, en cuanto a los experimentos, la forma potencial de hacer visible su presencia dramática en el mundo de la novela (Goldberg 1962: 97).

Hart y Radford, en cambio, coinciden en señalar el modo en que la realidad se entreteje en la ficción, un momento de la vida de Dublín en la que confluye el pasado y cuyo presente está estancado: "The outer world of Dublin, dialectically opposed to the inner worlds of the protagonists, is rooted in the real, historical circumstances in which Joyce himself lived, a world of physical reality..." (Hart 1977: 185); "Joyce seeks the universal in the ordinary ...revealing beneath the surface of modern Dublin a labyrinth of history, in which present reality is lost and its hope for the future devoured" (Radford 1978: 275).

Otros críticos, como Cronin, insisten en ver en Dublín la proyección de la urbe moderna: "the barrenness of modern civilization" (Cronin 1989: 61), y Hugh Kenner la contempla como una ciudad moderna en proceso de evolución (Kenner 1987: 15-6). Pero Dublín es aún una ciudad de provincias donde los encuentros no necesitan ser artificialmente motivados, una colonia condenada al subdesarrollo donde la historia no hace falta recrearla puesto que está presente en el espacio urbano. Tanto Budgen (Budgen 1972: 74) como Jameson consideran que guerra y revolución son parte de la memoria colectiva:

...history itself, which must elsewhere be imported and introduced by fiat, is here part of the urban fabric: the occupying army is present, is perfectly natural for us to encounter its soldiers, as it is to witness the viceregal procession; the spasmodic efforts at militancy such as the assassination of the Invincibles- are still vivid in the collective memory, and the appearance of one of the survivors is a Proustian shock, no doubt but perfectly possible... (Jameson 1988: 22).

"El ambiente hostil" que describe el esquema de Linati para el capítulo, según Fuller (Fuller 1992: 54), se manifiesta en las "diversas hostilidades" del presente y del pasado histórico, remontándose a los conflictos de la época Tudor (véase U.232), a la revolución de 1798 con sus gloriosas víctimas: Robert Emmet, fundador del movimiento *United Irishmen*, ejecutado en 1803; Edward Fitzgerald, líder político de los *United Irishmen* que, tras colaborar en la Rebelión de 1798, fue capturado y herido de muerte (véase Johnson 1993: 871; Blamires 1988: 94). Tom Kernan nos lo recuerda "in a retrospective sort of arrangement" (U.230-1) y, en "Sirenas", Kernan apremiará a Ben Dollard para que cante la conmovedora balada de la rebelión "The Croppy Boy" (U.271-2).

Gran parte de la crítica no contempla los elementos históricos en la exégesis del capítulo, así, para Marilyn French, Dublín está enferma y es la deformidad la que paraliza la vida de sus habitantes, siendo Stephen el único personaje que se da cuenta (French 1977: 15). Para French el capítulo desarrolla el tema tratado en la escena de la biblioteca: el de una sociedad cuyos valores e instituciones están pervertidos, aunque la razón de esta enfermedad está oculta y sólo se nos ofrece el retrato del síndrome (French 1977: 118-9). Con

una visión menos metafísica, Manganiello incide en la parálisis de la vida política, en la incapacidad del partido parlamentario de liberarse del yugo de la Iglesia y del dominio británico (Manganiello 1980: 127). De ahí, la permanente presencia policial y la grata bienvenida que dan al virrey (*U.229, 224*).

El origen de la enfermedad social, que para Marilyn French es una incógnita, no radica en la pérdida de valores o creencias, consecuencia del cambio hacia un nuevo orden, sino en el declive social y en un discurso institucional que intenta preservar la ideología conservadora y la ignorancia popular. Tanto el poder político como los medios de comunicación y la Iglesia, con sus mensajes repetitivos, limitan y determinan el comportamiento social. Las repeticiones del discurso institucional, como dice Herr, son objeto de parodia en la narrativa: "The simulation of cultural form and operation in his narrative makes his mimesis speak their social burden even while the fictions re-perform those communications in critical burlesque" (Herr 1986: 5).

Es evidente, como subraya Herr, que los personajes que aparecen en el episodio muestran un modo de pensamiento sumamente condicionado por pautas culturales (Herr 1986: 4; Wales 1992: 78), o como dice Wollaeger:

...in the second nine Joyce increasingly foregrounds the process whereby the seeming privacy of individual subjectivity is not simply imprinted with but produced by the operations of culture. And that culture, Joyce shows, is thoroughly permeated by the ideological hailings of the British Empire (Wollaeger, M. (1999). Obtenido el 12 de febrero de 2002 en <http://hjs.ff.cuni.cz/archives/v2/wollaeger/index.html>).

En este sentido, tanto el monólogo interior del personaje Conmee como el de Tom Kernan permiten configurar el modo de pensamiento que es representativo de un grupo social pero además, la manipulación sintáctica que acompaña a la caracterización del personaje reproduce el mismo mimetismo que lo define. La mayoría de estudios sobre el capítulo se limitan a observar las transgresiones formales en la sintaxis sin aportar su posible contribución al significado del personaje. El análisis de Roy K. Gottfried se centra en verificar qué desplazamientos sintácticos se llevan a cabo y, aunque admite que

contribuye tanto a la forma como al sentido general, rechaza su análisis por evitar una posible acumulación estadística (véase Gottfried 1989: 133).

Pero no todos los personajes son miméticos ni están a merced de un determinismo pesimista, como dice Kenner: "Joyce was the great master of the anti-climax, the Michelangelo of the grotesque, the artist whose possessing theme is man's inability to sustain heroic conceptions" (Kenner 1978: 61). Este ambiente de mecánica hostilidad y pobreza se equilibra con la esperanza que brindan los gestos altruistas de algunos personajes: la anónima generosidad de Molly hacia el marino cojo, la contribución de Bloom al fondo de la familia Dignam (la misma suma que tiene el Padre Conmee en su bolsillo cuando ignora al marino), el heroísmo del sencillo Tom Rochford cuando salva a un hombre, o la constante actividad de Martin Cunningham para conseguir un fondo para los Dignam. Fuller comenta:

But the environment is not only hostile. There is poverty (the begging war-wounded sailor; the Dedalus home), but there is also generosity (Molly and Bloom are united as generous givers -to the sailor, to the Dignam family fund); there is anti-Semitism and mockery of Bloom, but also a just acknowledgement of his virtues (Fuller 1992: 54).

Hugh Kenner ve en Bloom el exponente de la pérdida de valores del héroe moderno, pero Bloom no es el prototipo del *flâneur* modernista que claudica a los estímulos visuales de la gran ciudad. Aunque la publicidad invada la colonia, Bloom, como la mayoría de personajes, tan sólo puede soñar con el placer de consumir, pues la producción de riqueza está ausente en la vida colonial.

Cada personaje nos proporciona pistas sobre su contexto familiar y su origen social. Dilly se gasta el penique que consigue sonsacar a su padre en un método elemental de Francés. Desesperada, busca en la cultura su tabla de salvación, pero su condición femenina limita su acceso (U.232). Stephen, carente de medios económicos, tiene una posición social simbólica por la diferencia de género:

Because he is the eldest son, he has received the education that his sister has not received; and because they both believe in the symbolic value of education, they are able to act out the drama we witness (McGee 1988: 72).

Dilly representa la condición social de la mujer como ciudadano de segunda y, aun en la miseria, es consciente del valor de la educación como medio de mejora social: "...she is a younger version of her abused and poverty-famished mother" (Herr 1986: 22). No como Miss. Dune, secretaria de Boylan, cuya única acción es mecanografiar la fecha del día tras esconder la novela rosa que alimenta –como a Gerty MacDowell– su fantasía femenina, contemplando con envidia la ropa que lleva la artista del cartel Mary Kendall. Como señala Hart, la mayoría de los personajes son víctimas de la ilusión o la frustración:

Things are not what they seem, and most of the characters are prey to illusion or frustration. For them the city is a continually disappointing and evasive. Artifoni and young Dignam miss their trams; Kernan misses the cavalcade... an invitation to a boxing match is out of date; a pot on a range is deceptively promising (Hart 1974: 187).

Muchas de las acciones son vanas, como el gesto inútil de Artifoni tras el tranvía, como los hombres cartel que se dirigen a un destino inexistente, o como la estatua del patriota irlandés que no llegó a erigirse, quedando la losa como testimonio: "...the slab where Wolfe Tone's was not" (*U.220*). Tampoco Miss Dunne tendrá una falda como la de Marie Kendall (*U.220*), ni Master Dignam podrá admirar a su boxeador favorito Myler Keogh –anunciado en un cartel publicitario– contra su rival "sergeant major Bennett", inglés para mayor decepción:

From the sidemirrors two mourning masters Dignam gaped silently. Myler Keogh, Dublin's pet lamb, will meet sergeant major Bennett, the Portobello bruiser, for a purse of fifty sovereigns. Gob, that'd be a good pucking match to see... Two bar entrance, soldiers half price (*U.241*).

El impulso al consumo no es posible en una población "deprimida y reprimida", como dice Hayman, "sin industria ni comercio ni gobierno propio y que sufrió su mayor catástrofe en 1847 cuando la peste de la patata se tradujo en hambre colectiva y emigración" (Hayman 1979: 20).

Para Wollaeger, si la publicidad configura el concepto moderno del espacio público como teatro de la persuasión, en *Ulises*, la dinámica que impulsa al placer del consumo se desvanece para ofrecer una subjetividad particular frente a los mecanismos de consolidación ideológica:

Taking the urban space of colonial Dublin as its subject, *Ulysses* engages modern techniques of ideological consolidation epitomized in the poster while contributing to the invention of a particular form of urban subjectivity (Wollaeger, M. (1999). Obtenido el 12 de febrero de 2002 en <http://hjs.ff.cuni.cz/archives/v2/wollaeger/index.html>).

En un cartel publicitario de *Long John*, Bloom observa a unas atractivas jóvenes sonrientes en una romántica playa del sur de Inglaterra. Bloom imagina un anuncio alternativo para el mendigo que se encuentra bajo el cartel, idea que denuncia la conjunción paradójica del estímulo al consumo y la paupérrima realidad:

Tour the south then. What about English watering places? Brighton, Margate. Piers by moonlight... Those lovely seaside girls. Against John Long's a drowsing loafer lounged in heavy thought, gnawing a crusted knuckle. Handy man wants job. Small wages. Will eat anything (*U.172*).

La publicidad, como el *music-hall*, crea un espacio abierto para la fantasía y mantiene la promesa de nuevos estímulos: tanto a Miss Dunne como a Master Dignam les queda siempre la posibilidad de soñar. La cultura de masas, dice Chris Ackerley, fomenta el mito moderno de la autonomía individual concediendo al individuo cierto grado de poder e identidad:

"Advertisements, and the commodities that they elevate to then realm of sacred relics, permit the subject to believe in the miracle of a supposedly individual, self-determined 'reality'" (Ackerley 1993: 575).

El espacio subversivo que depara la narrativa se encuentra, según Duffy, en la libertad física de los personajes que se mueven libremente por la ciudad, ajenos al sistema de control: "Any depiction of movement in a post-colonial capital must be regarded as a kind of celebration" (Duffy 1994: 72). Si el nativo colonial tiene limitados sus movimientos por la red de espionaje infiltrada en la ciudadanía y por el control policial, el despreocupado y compulsivo andar del

sujeto se convierte en una forma de superar las redes de control. Para Duffy, la visión de la subjetividad moderna surge de la voluntad de dar un sentido "estético" al tráfico de la nueva realidad urbana, esteticismo que mitifica el potencial de la libertad individual en el horizonte de la gran metrópoli. En cambio, en la colonia, los nuevos estímulos colisionan con un sistema fundamentalmente represivo en la vida del individuo:

The native's interpellation as a subject at this stage occurs not by exposure to numberless commodities in a carnival of desire (as in the case of the First World citizen in Paris or London) but first, through a concerted and fundamentally repressive regime of the control of knowledge and surveillance, a gaze of power-knowledge exercised at every level of the subject's existence (...) In "Wandering Rocks", the network of covert information extends from the secrets of the confessional harboured by the Jesuit Father Conmee to the officials secrets communicated to Corny Kelleher, undertaker, by the North Strand policeman (Duffy 1994: 71).

Si la actuación de Corny Kelleher es, secretamente, silenciosa, Bloom, en "Lestrigones", revela y censura su labor como espía (U.155). De manera casual el texto entreteje imágenes que apuntan al sistema represor: la red de espionaje semi-militar (a la que pertenece Jack Powell) o el modo en que las patrullas policiales controlan la calle en "Lestrigones":

A squad of constables debouched from College street, marching in Indian file. Goose step. Foodheated faces, sweating helmets, patting their truncheons. After their feed with a good load of fat soup under their belts... A squad of others ...Bound for their troughs. Prepare to receive cavalry. Prepare to receive soup (U.154-5).

El astuto Bloom evitó ser una víctima más de la descarga policial: "Luck I had the presence of mind to dive into Manning's or I was souped" (U.155). Igualmente dispersas en *Ulises*, son las alusiones a la red de secretos oficiales e inspecciones silenciosas. Pero el texto, sucintamente, también habla de la presión sobre el nativo que, frente a la incertidumbre del presente, vende sus servicios al poder para subsistir, situación que incrementa tanto el número de policías como el número de espías y de delatores entre la población: "best moment to attack one in pudding time" (U.155). De hecho, el encuentro de Bloom con Mrs Breen, en "Lestrigones", pone de relieve la inseguridad y temor

del ciudadano corriente en un ambiente de espionaje entre la población. El mensaje que recibe Mr Breen: "U. P." (U. 151) desata el pánico del personaje que, desesperado, busca ayuda legal en el gabinete de Henry Menton, aunque, como sospecha Bloom, sea una broma orquestada por Alf Bergan y Richie Goulding bajo los efectos del alcohol (U.152).

Pero la atención de Bloom no se detiene en el mensaje sino en observar el estado de decadencia de Mrs Breen, su aspecto abandonado y famélico: "Shabby genteel. She used to be a tasty dresser" (U. 151). No es el caso del abogado Henry Menton que luce un aparatoso reloj personal de oro, pero que su "gorda" mano "ni siente ni mira" mientras observa inmenso e insolente con ojos de "vino". Henry Menton ignora a Mr Breen y, cómicamente, será Mrs Breen quien salve a su enajenado marido (cargado con los tomos legales y "amenazado" por la espuela de la estatua ecuestre del "rey Billy") de ser atropellado por el célebre cortejo:

John Henry Menton, filling the doorway of commercial buildings, stared from winebig oyster eyes, holding a fat gold hunter watch not looked at in his fat left hand not feeling it. Where the foreleg of King Billy's horse pawed the air Mrs Breen plucked her hastening husband back from under the hoofs of the outriders. She shouted in his ear the tidings. Understanding, he shifted his tomes to his left breast and saluted the second carriage (U. 243).

Entre líneas intuimos que la simpleza mental de Mr Breen no puede despertar el odio o la venganza por parte de alguno de sus conciudadanos, más bien su figura patética e indefensa lo han hecho víctima de una broma pesada. Mr Breen esperará en vano a la puerta del despacho de un abogado al que siempre vemos en estado de embriaguez (U.231); más tarde sabremos por Ben Dollard que Henry Menton se encuentra en la "bodega" (U.235).

Todo lo relacionado con la justicia institucional y el amparo legal, señala David Hayman, aparece en la narrativa dentro del contexto de lo irrisorio o irracional. No es gratuito, sino intencionado, que sea justo un lunático el que más confíe en la eficacia de la ley:

...in context that are stylistically subversive and radically anti-narrative that we find portrayals of legal or pseudo legal procedures. It can not be an accident that the person with the greatest faith in the efficacy of the law is the lunatic Denis Breen (Hayman 1995: 48).

Aunque la aparente arbitrariedad textual nos lleve a pensar que se trata tan sólo de un juego estilístico en el que el sentido se disipa, precisamente, es en la conjunción de planos narrativos dispares donde colisiona lo "institucional" y la "realidad cotidiana", donde ocurre un enfrentamiento que se convierte en espectáculo cómico.

La subversión del canon narrativo convencional, propia del modernismo, hace del estilo el objeto exclusivo de estudio por parte de la crítica más reconocida. Karen Lawrence subraya la ausencia de significación en una narrativa carente de los elementos que componen la lógica del discurso narrativo y que, por tanto, impiden acceder al significado. Lawrence observa, en concreto, el extraño uso del artículo indeterminado para un personaje sobre el que ya tenemos referencia previa: "Un marino inglés cojo" (*A one legged sailor*): "...the narrative inability to progress from the indefinite to the definite article illustrates a strange failing in the 'narrative memory'". También alude a la arbitrariedad en la repetición narrativa de un mismo evento: la joven quitándose una ramita de la falda (Lawrence 1981: 85).

Apenas hay estudios críticos con un análisis estilístico tan exhaustivo como el de Karen Lawrence pero, en cualquier caso, su estudio no contempla el posible potencial significativo de la subversión en los elementos del discurso. En el caso del marino, el uso reiterado del artículo indeterminado le confiere el grado de representatividad de otros muchos casos, de otros "combatientes por la patria", víctimas del mismo destino. En cuanto a la reiteración de la escena de la joven, ambas se insertan en el contexto de la represión sexual llevada a cabo por la Iglesia: en la primera escena, una pareja es sorprendida por el Padre Conmee cuando salen de entre los arbustos: la joven, avergonzada, intenta borrar las huellas del delito (*U.215*); y la siguiente reincidencia irrumpe en el pasaje del reverendo Hugh C. Love en su periplo pseudo-histórico (*U.222*). La Iglesia, además de perpetuar el modelo de jerarquía social, reprime "el

espíritu" del pueblo y atenaza la identidad y sexualidad femenina, agencia que desvela "Nausica".

En cuanto al discurso que presenta al Padre Conmee, nos sorprende por la ausencia de palabras referenciales que sustituyan al grupo nominal, así, el referente o nombre propio aparece mencionado hasta catorce veces en una misma página (U.212). El uso abusivo del referente delata una posición condescendiente del narrador respecto al personaje. Del mismo modo que la caracterización del personaje Tom Kernan nos sorprende por su redundante y vacua simplicidad (U.230, 231). En ambos casos –como también en la pormenorizada relación del desfile–, la posición irónica del narrador se oculta tras la parodia de la sintaxis y del léxico. Por el contrario, el personaje Ben Dollard aparece como antítesis: una línea expresiva "no fingida" construye su proyección narrativa y descubre su carácter genuino a través de un lenguaje simple y directo (U.235). El registro léxico de Ben Dollard es vulgar y abierto en la misma medida que sus acciones son espontáneas y altruistas: ayuda al Padre Cowley, amenazado de desahucio por el usurero Reuben (U.234). Más tarde sabremos que el propietario de su vivienda es el reverendo Hugh Love: "The Reverend Mr Love" (U.235), que ocupa su dilatado tiempo de ocio a la investigación del pasado histórico, más leyenda historiada que realidad.

La sección concluyente del desfile del virrey sorprende por la pormenorizada y extensa relación de nombres de personajes y su dispar reacción de bienvenida. Para Lawrence, la narrativa, bajo una simplicidad aparente, nos ofrece el argumento, no como acción, sino como potencial infinito para documentar lo que no ocurre en el capítulo, anticipando así, la incongruente actividad narrativa de los capítulos posteriores:

And the documentation of what might have happened is documented in the last section by the documentation of what failed to happen: the viceregal carriages passes "unsaluted" (...) The mushrooming comically undermine any sense of telos in the writing (Lawrence 1981: 87).

La exagerada y prolija relación gestual desvirtúa la "agencia" de los personajes convirtiéndolos en títeres. Lo que Karen Lawrence considera una mera

exhibición de exceso (Lawrence 1981: 186-7), en realidad, es una sátira estilística del discurso institucional cuando hace propaganda de tales eventos, como es la relación detallada de personalidades consideradas eminentes, práctica estilística que va *in crescendo* en los capítulos posteriores. Sólo que, ahora, es la gente corriente la que adquiere en la ficción el rango que no tiene en "la realidad", hecho que convierte en parodia la recepción del virrey (U.242). Como comenta Wollaeger, no existe ningún gesto anti-colonial que interrumpa el desfile, sólo que, curiosamente, los tres únicos personajes principales no están incluidos en la lista de testigos de la procesión. Para Wollaeger es el mismo texto de las "Rocas Errantes", con su discontinuidad narrativa, lo que subvierte el ideal de armonía colonial pretendida con el desfile:

It is no accident, then, that the first structural departure from Joyce's initial style comes in "Wandering Rocks" where... a discontinuous and fragmented narrative mode subverts the idealised colonial harmony solicited by the vice-regal cavalcade. Of the major figures in the episode, only Bloom, Stephen, and Molly, tucked away in the side streets, fail to acknowledge the political procession (Wollaeger, M. (1999). Obtenido el 12 de febrero de 2002 en <http://hjs.ff.cuni.cz/archives/v2/wollaeger/index.html>).

En las grandes capitales europeas, los desfiles triunfales cumplían el objetivo de exhibir la grandeza del imperio, como lo fueron los grandes desfiles en honor a la reina Victoria de 1887 y 1897. En su configuración urbana, señala Edna Duffy, la nueva metrópolis europea sufre una transformación para dar paso al nuevo tráfico comercial (en gran medida colonial): las calles y las avenidas se amplían para convertirse en monumentos al poder: "These processions aimed to imbue the citizen with a sense of awe at the boulevards and vast new piazzas as spectacles of imperial power" (Duffy 1994: 58). La procesión del virrey es un homenaje al poder imperial pero el fastuoso espectáculo no despierta una fascinación colectiva y anónima, su pretendido impacto popular fracasa en la narrativa.

La primacía de la forma sobre el sentido convierte el texto en artificio mecánico y lo vacía de realidad. La supuesta multiplicidad de sentidos, que la forma parece prometer, queda en mera "potencialidad" al privarnos del contexto que nos acerca al sentido. Es el caso de Karen Lawrence que insiste en la cualidad

mecánica de la narrativa ("as if a writing machine rather than a human imagination produced it") y en la reducción del personaje a mero texto: "The phrases are no longer subordinate to a sense of character; rather the minor characters are reduced to the status of phrases" (Lawrence 1981: 85). Desde igual enfoque, Hugh Kenner considera que el artificio estilístico es una proyección de la superficialidad que, para Joyce, caracterizaba a Dublín: "Joyce was trapped in the principle he presents as pervading Dublin, the principle that all cohesion is of the surface, all reality stylistic, all decorum cosmetic" (Kenner 1978: 61).

Frente a dicha línea argumentativa, Fredric Jameson advierte que la visible discontinuidad narrativa es simple apariencia, los personajes no son anónimos para los demás y están relacionados por una historia común:

We know already in fact that these disjointed characters are already connected by acquaintanceship and history, and that a shift in perspective would at once cause the illusion of external chance and coincidence to vanish utterly away... (Jameson 1988: 22).

Y otros estudios, como el de Budgen y Fuller, subrayan el compromiso de la narración con la realidad:

The acts of the principle persons in *Ulysses* are shown with the accompaniment of their unspoken thoughts, memories, aspirations and the momentary impress of the world upon them through their senses. If we knew only their acts they would be no more to us than ingenious automatons, walking, talking, gesticulating mechanisms (Budgen 1972: 92).

David Fuller pone de relieve los detalles realistas que tipifican algunos aspectos de Dublín y de sus personajes, el modo en que, sin sentimentalismo, se yuxtaponen lo más mundano con el sentimiento más profundo, y el modo preciso de captar la forma de expresión y el vocabulario particular del personaje. El pensamiento de Master Dignam ejemplifica el método de forma más elocuente: su impaciencia con el ritual de duelo de los adultos, su entusiasmo juvenil ante el anunciado combate de boxeo que le lleva a olvidar la muerte de su padre, pero que vuelve a estallar en el recuerdo, de repente: el sonido de los clavos sobre el ataúd, su padre, borracho, saliendo a por más bebida:

Master Dignam walked along Nassau street, shifted the porksteaks to his other hand. His collar sprang up again and he tugged it down. The blooming stud was too small for the buttonhole of the shirt, blooming end to it. He met schoolboys with satchels, I'm not going tomorrow either, stay away till Monday. He met other schoolboys. Do they notice I'm in mourning? Uncle Barney said he'd get it into the paper tonight. Then they all see it in the paper and read my name printed and pa's name.

His face got all grey instead of being red like it was and there was a fly walking over it up to his eye. The scrunch that was when they were screwing the screws into the coffin: and the bumps when they were bringing it downstairs.

Pa was inside it and ma crying in the parlour and uncle Barney telling the men how to get it round the bend. A big coffin it was, and high and heavylooking. How was that? The last night pa was boosed he was standing on the landing there bawling out for his boots to go out to Tunney's for to boose more and he looked butty and short in his shirt. Never see him agin. Death that is. Pa is dead. My father is dead. He told me to be a good son to ma. I couldn't hear the other things he said but I saw his tongue and his teeth trying to say it better. Poor pa. That was Mr Dignam, my father. I hope he is in purgatory now because he went to confession to Father Conroy on Saturday night (U.241-2).

Las últimas palabras de Master Dignam son, como dice Fuller, "radiantes pinceladas realistas" que hablan del lado "humano" y de una realidad concreta, más allá de los estudios críticos que desvían la atención a la técnica o que tratan de fundamentar el sentido en una abstracción general:

Critics who displace attention from the particular to the variation on a theme (parents and children), or who persuade themselves that technique here, brilliant as it is, is other than the semi-transparent vehicle of human content, do Joyce no service (Fuller 1992: 56).

Los esfuerzos de Master Dignam por "someter" el cuello de la camisa que salta irremediable ante la mirada de los demás delatan que su ropa es prestada y que vive de la caridad. Como a otros personajes del episodio, a Master Dignam le importa su imagen pública pero no para suscitar la envidia ajena sino para tener la aceptación social que su destino personal le niega.

Terry Eagleton es el primer crítico que logra sintetizar la ideología estética de Joyce: el compromiso con la historia de Dublín conjugado con un tratamiento

moderno y con una visión cosmopolita, perspectiva que le permite un distanciamiento crítico de una realidad particular y provinciana:

For if his espousal of literary nationalism is in one sense a fidelity to the realities of petty-bourgeois Dublin, it is also a commitment to a cosmopolitan perspective within which those 'realities' could be critically distanced (Eagleton 1976: 155).

Según Wollaeger, el tratamiento modernista del espacio, en las "Rocas Errantes", hace que Dublín parezca compartir el nuevo movimiento de las grandes capitales europeas, así como la nueva experiencia de la modernidad ante los estímulos sensoriales de la gran urbe. En la discontinuidad espacial encontramos ese cambio de perspectiva que nos da una visión cosmopolita, pero no para plasmar un formalismo trascendente sino para marcar una distancia crítica de la realidad concreta; distanciamiento que es la plasmación estética de una forma específica de subjetividad cosmopolita, la de Irlanda bajo la tutela de Inglaterra:

Far from a transcendent formalism, this critical estrangement is the aesthetic realization of an historically specific form of cosmopolitan subjectivity that is inseparable from the history of Ireland's economic, political, and cultural interaction with England (Wollaeger, M. (1999). (Wollaeger, M. (1999). Obtenido el 12 de febrero de 2002 en <http://hjs.ff.cuni.cz/archives/v2/wollaeger/index.html>).

La sección XV, cuya única interrupción establece la relación con el capítulo siguiente, las sirenas del Ormond, es un itinerario que no ha merecido atención crítica alguna. En su recolecta para el fondo de los Dignam, Martin Cuninghame, John Wise Nolan y Mr Power se dirigen al Castillo de Dublín –sede del gobierno británico– para solicitar la colaboración del *subsheriff* Long John Fanning mientras comentan sobre la generosa contribución de Bloom, sorprendidos por venir de un judío. Curiosamente, se repite la imagen de los tranvías que hacen la ruta del castillo, totalmente, vacíos (U.236, 237), motivo que alude al desentendimiento y la distancia de la administración colonial del ciudadano común y al temor del nativo que evita circular por la zona del Castillo.

Long John Fanning (personaje de la ficción) los recibe displicente fumándose un puro mientras se mofa de la comitiva. La acritud e indiferencia del *subsheriff*: "–What Dignam was that?" no les hace cejar en su empeño y lo intentan convencer con sus sencillas armas dialécticas. Long John Fanning les da la espalda mientras el espejo le devuelve la imagen de sí mismo:

–Come on up, Martin Cunningham said to the subsheriff. I don't think you knew him or perhaps you did, though.

–Decent little soul he was, Mr Power said to the stalwart back of Long John Fanning ascending towards Long John Fanning in the mirror (*U.237*).

La mediación de la comitiva es interrumpida por el ruidoso desfile del virrey, acontecimiento al que habían permanecido totalmente ajenos durante su paso por la ciudad. La escena contrapone el gesto altruistamente caritativo de los amigos de Dignam frente a los actos de caridad institucional: el paseo del Padre Conmee al orfanato y la cabalgata del virrey que inaugurará el bazar para el hospital Mercer.

Como punto final al análisis del capítulo, es necesario subrayar que los argumentos aducidos en ningún momento cuestionan el propósito de subversión estilística que configura el episodio. Es evidente que "las Rocas Errantes" rompen la lógica de la temporalidad, que la introducción de digresiones impiden el movimiento hacia el desenlace, que la reiteración de la información –aparentemente gratuita– obstaculiza la significación, estrategias estilísticas que rompen con la convención narrativa y que han llevado a un sector de la crítica a concluir que el texto es un artificio mecánico y que los personajes están, miméticamente, accionados por una voluntad ajena: la del "organizador". Pero el hecho de que parte de los personajes actúen como autómatas y de que existan fragmentos que escapen a nuestra comprensión no significa que lo "mecánico" sea atribuible al episodio en su totalidad. Ante tal enfoque se contraponen los pasajes donde emerge la historia entre las "rendijas" del estilo, donde el velo de la forma aporta significación y, cuando no, es el mismo discurso el que, de forma casual y a través del personaje, nos habla del presente y del pasado histórico, como memoria colectiva que suman

los personajes en su limitada visión. A este respecto, Cheryl Herr señala el modo en que las alusiones introducen la historia en el texto y la presión que ejercen sobre la parodia formal. No existe ataque alguno a las instituciones que perpetúan la ideología sino al código semiótico de sus sistemas: "...Joyce's texts undermine by establishing the artificial semiotic, and self-serving qualities of cultural systems of meaning" (Herr 1986: 14, 11).

El irrelevante vuelo por la ciudad del prospecto que anuncia la llegada de Elías no puede considerarse un motivo trivial sin más, dada su insistente recurrencia. Como anticipa Bloom en "Lestrigones", se trata de una nueva estrategia de "mercadotecnia" espiritual, igual que Haines y Mulligan comercializan con el arte (véase II. LAS ESTRATEGIAS DEL PODER COLONIAL). Muy a propósito, la última intromisión del folleto será en el pasaje de Haines y Mulligan (U.238) que toman el té en el *D. B. C.* mientras burlan las aspiraciones literarias de Stephen, incapaz de dejarse "inspirar" por el mito irlandés, ante su temor del infierno y del castigo eterno. Si hubiese aceptado servir a Mulligan, podría haber conseguido el reconocimiento público y formar parte de la elite literaria, es decir, poner en venta su creatividad:

–Ten years, he said, chewing and laughing. He is going to write something in ten years.

–Seems a long way off, Haines said, thoughtfully lifting his spoon. Still, I shouldn't wonder if he did after all.

He tasted a spoonful from the creamy cone of his cup.

–This is real Irish cream I take it, he said with forbearance. I don't want to be imposed on.

Elijah, skiff, light crumpled throwaway, sailed eastward by flanks of ships and trawlers, amid an archipelago of corks, beyond new Wapping street past Benson's ferry, and by the threemasted schooner *Rosevean* from Bridgewater with bricks (U.239-40).

La sarcástica predicción de Mulligan de que Stephen escribirá algo dentro de diez años, según Jeri Johnson (1993: 873), se refiere a *Dubliners* (1914), mientras que para Schwarz, la asociación de la profecía con la llegada del

Rosevean ("cargado con ladrillos") es un indicativo del mismo proceso de escritura de *Ulises*:

That the arrival of the *Rosevean* is associated with Malachi Mulligan's prophecy that Stephen "is going to write something in ten years" is another instance of how *Ulysses* is, among other things, self-consciously about the writing of itself (Schwarz 1987: 163).

Más la intromisión del folleto, sobrevolando por último el *Rosevean* inglés, es un *leitmotif* que apunta, metafórica y cómicamente, hacia Bloom. "Lestrigones" se inicia con la confusión de Bloom que, a primera vista, cree ver su nombre anunciado:

Bloo... Me? No.
Blood of the Lamb (*U.144*)

En un principio, Bloom sucumbe a la estrategia de seducción publicitaria que, según se argumenta, fomenta la creación de estereotipos y la fantasía narcisista del héroe pero la posterior reflexión de Bloom desmonta su propio espejismo: el folleto anuncia la llegada del evangelista embaucador Alexander J. Dowie:

...Are you saved, All are washed in the blood of the lamb. God wants blood victim. Birth, hymen, martyr, war, foundation of a building, sacrifice...
Elijah is coming. Dr John Alexander Dowie, restorer of the church of Zion, is coming (*U.144*).

Pero no por ello deja de tener su relevancia simbólica en el texto, aunque más "chistosa" que trascendente: la concurrencia de la palabra folleto (*throwaway*) con el nombre del caballo de la carrera de Ascot "Throwaway" crea un vínculo con Bloom: el caballo por ser negro, Bloom por ser judío, ambos son socialmente "desechados" (*throwaway*). Gracias a un malentendido con Bloom (*U.82*), Bantam Lyons apostará por Throwaway, el caballo forastero: "the outsider" (*U.602-3*), cuyo triunfo sorprenderá y será reiterado en posteriores capítulos: "Circe" (*U.560*), "Los Bueyes del Sol" (*U.395*) y "Eumeo" (*U.602-3*). Al final del fragmento, el folleto parece alcanzar su último destino: el muelle de

Dublín, volando desafiante sobre el barco inglés, igual que Throwaway, el caballo intruso, ganará la carrera inglesa de Ascot.

IV. LA EVASIÓN DEL COLONIZADO

IV.1. LA EVASIÓN DE LA REALIDAD

La ausencia de contacto genuino con la realidad es el síndrome que paraliza a los dublineses de *Ulises*, observa Marilyn French, enfermedad que se extiende a las instituciones:

There is, however, no hint of a "true" path... Lack of genuine encounter has a number of causes: it may be a result of perverse values or radical inadequacy or both... In some scenes, the reason for the disease is concealed, and what we are given is a portrait of syndrome... In others, such as the scene in which Martin Cunningham appears, the disease takes on larger proportions, is shown to be part of the institutions that surround the characters. The framing scenes, containing representatives of the two main institutions of Dublin, church and state, show not just disease but total corruption (French 1977: 118-9).

Para French, el origen de la enfermedad permanece oculto en el texto o es la consecuencia de una perversión moral y de una falta de adaptación a la realidad. En todo caso, la corrupción institucional parece ser una extensión de la enfermedad que afecta a los habitantes cuando, precisamente, *Ulises* retrata la gran línea divisoria que separa a los ciudadanos de los estamentos de poder. Martin Cunningham trabaja para el Castillo de Dublin, sede del gobierno británico, hecho que le permite una mejor posición social y la consideración de su entorno, además de ser el nexo de información entre el poder y el ciudadano común que sufre, sin saber, la limitación de sus derechos (véase LA CIUDAD Y LAS ROCAS ERRANTES).

La enfermedad queda, así, convertida en un rasgo intrínseco a Dublín que recrea el mundo de la ficción como expresión de la singularidad narrativa. Pero la inadecuación o la ausencia de individuación que afecta a los personajes no sólo se debe a una mera intención caricaturesca pues, entre líneas, emergen los condicionantes sociales y culturales que dibujan la vida en la Dublín de la época. La parálisis de los personajes es el resultado de una frustración psíquica contenida, común en los pueblos que han sufrido largos años de

sometimiento colonial. Homi K. Bhabha, citando a Frantz Fanon, cuestiona la tradición sociológica respecto a la comunión entre individuo y sociedad donde el interés individual queda proyectado en la estructura representativa de la voluntad general:

For Fanon, such a Myth of Man and Society is fundamentally undermined in the colonial situation. Everyday life exhibits a 'constellation of delirium' that mediates the normal social relations of its subjects (Bhabha 1994: 43).

En el escenario de *Ulises* abundan los personajes cuya enfermedad psíquica vacila entre un cierto comportamiento neurótico hasta la completa enajenación mental: el lunático Mr Breen, las neuróticas sirenas del Ormond: Miss Douce y Miss Kennedy, llegando a la agresiva xenofobia del *citizien* o a la completa enajenación de Cashel Boyle O'Connor Fitzmaurice Tisdall Farrell; sin contar con el gran número de personajes víctimas de la adicción al alcohol (Simon Dedalus, el abogado Henry Menton, Lenehan, el difunto Paddy Dignam y Stephen, entre ellos).

El letargo del colonizado encuentra su válvula de escape de diferentes modos, ya en la exacerbación del sentimiento religioso, en el patriotismo o en la xenofobia, o en otras formas de expresión comunal que canalizan la frustración contenida. Sartre, en el prefacio a Fanon, ejemplifica este proceso de enajenación mental en las tribus indígenas del África colonial:

Lo que antes era el hecho religioso en su simplicidad, cierta comunicación del fiel con lo sagrado, lo convierten en un arma contra la desesperanza y la humillación... los colonizados se defienden de la enajenación colonial acrecentando la enajenación religiosa (Sartre, en Fanon 1963: 18).

En la civilizada Irlanda colonial, la experiencia común reproduce los esquemas del país invasor, tras siglos de imposición política, económica e ideológica de Inglaterra. La religión, en Irlanda, aunque sirviera como revulsivo frente a la Inglaterra protestante, más que una manifestación común del sentir religioso fue otro mecanismo de represión ideológica institucional. En una Irlanda tan pobre como católica, la Iglesia fue un obstáculo para la emancipación en su doctrina moralista y de sumisión, como demuestra la caída de Parnell por una

relación extramarital, hecho que abortó la obtención de la autonomía por la vía del diálogo (véase "HADES": LA PROYECCIÓN DE LA MUERTE EN LA SOCIEDAD) o la relación del Padre Conmee con los estamentos del poder y su complaciente aceptación de los designios divinos ante la miseria (véase LA CIUDAD Y LAS ROCAS ERRANTES); también en "Cíclopes", es paródica la extensa relación de ordenes religiosas que, complacientes, asisten al acto de la ejecución (U.342), muestra implícita de su aquiescencia con el poder colonial. Cheryl Herr señala el distanciamiento jerárquico de la Iglesia: "The Church was out of step with the realities of social unrest" (Herr 1986: 24), y Frantz Fanon, de forma más concluyente: "Si la causa de la miseria del destino está en Dios, no existe ningún culpable de los males" (Fanon 1963: 48); "Sirenas", con la balada "The Croppy Boy" dará cuenta de esta máxima.

Como la fiesta de las Morkan en "los Muertos", la música en la sociedad irlandesa centra el tema de "Sirenas". El extenso repertorio musical del episodio comprende desde fragmentos de opera, arias y baladas patrióticas hasta canciones populares de *music hall*. La afición y la pasión por la música de los contertulios del Ormond bar recrea en la ficción a la Irlanda de principios de siglo. La exploración del tema de la traición sexual y el consiguiente sufrimiento psíquico de Bloom, o la relación entre la música y el sexo –tema que deriva del paralelo homérico– centran la crítica de la mayoría de estudios sobre el episodio (Fuller 1992: 56-7). "Sirenas" trata de la seducción que ejerce la música, como nos lo confirma Bloom que, cómicamente y por regla general, confunde las autorías*: "Music hath charms Shakespeare said" (U.269) pero, sobre todo, del sentimiento compartido, del rapto emocional que funde las psiques individuales en un éxtasis colectivo.

La acción se sitúa en el Ormond bar a las 4 de la tarde, dos sirenas Miss Douce y Miss Kennedy, camareras del Ormond, coquetean y exhiben sus armas de seducción al variopinto público masculino.

*Frase de William Congreve: "Music hath charms to soothe the savage breast" (Johnson 1993: 879).

Boylan, espiado por Bloom en la calle, pasa por el Ormond antes de su cita con Molly. Bloom decide entrar en el comedor del Ormond para espiar desde allí a Boylan en el bar. A su vez, Ben Dollard, el Padre Cowley y Simon Dedalus olvidarán sus penas en el Ormond y harán soñar a las camareras cantando efusivamente junto al piano, afinado con gran maestría por el ciego Penrose, cuya maldición por el atropello de Cashel Boyle O'Connor Fitzmaurice Tisdall Farrell, en "las Rocas Errantes", lo acompaña a modo de eco: "you bitch's bastard!" (U.252, 274).

En una carta a Harriet Weaver, Joyce describe el episodio como fuga *per canonem*. La introducción inicial, como overtura a la fuga, anuncia, según Gifford, los motivos musicales del episodio (Gifford 1988: 290). El capítulo, en sí, es más acústico que narrativo, de ahí la proliferación de sonidos onomatopéyicos, la reducción de las palabras a unidades silábicas y rítmicas que intentan reproducir los sonidos de la música:

In so far as the form of the novel is verbal and narrative, "Sirens" performs the most dramatic challenge to that form yet seen in *Ulysses*... words arrange themselves into alliterative, mellifluous, cacophonous, rhythmic, assonantal, rhyming patterns... disruptive of narrative coherence (Johnson 1993: 876).

La dislocación del estilo es el eje central para Karen Lawrence, intento que es serio y paródico a la vez: "The Sirens episode... is actually written like a musical composition, with its overture of words and effects... interspersed with false and slow exchanges of language rhythm" (Lawrence 1981: 91). Asimismo, Harry Blamires enumera los recursos parodiados, fruto del intento de recrear la forma musical en palabras: el desarrollo estructural de notas aisladas y fraseo, la manipulación sinfónica de temas conocidos, la orquestación onomatopéyica que imita el juego de cuerdas, metal y viento, repetición y repetición parcial, eco y semi eco, fraseo contrapuntístico, explosiones de percusión, recapitulaciones en diferente clave... etc. (véase Blamires 1988: 100).

Según Stanley Sultan, el capítulo se inicia con una overtura porque se asocia, principalmente, con la opera romántica *Martha* de Flotow y son extractos

prominentes en el episodio la famosa aria "M'Appari" y la composición de Thomas Moore "The Last Rose of Summer", asociada en el texto con las sirenas del Ormond:

The prominence in the chapter of vocal music in general and of references to singers and the heavy concentration (with varying results) on onomatopoeia and other phonetic word play in the prose serve primarily to reinforce this specific association (Sultan 1987: 221).

De hecho, "Sirenas" es el episodio de *Ulises* con más juegos léxicos y asociativos, como la sustitución del referente humano por las palabras asociadas con el personaje; así el motivo que aparece en la ópera "Jingle jingle jaunted jingling", como su recurrencia a lo largo del capítulo, se asocia con la calesa de Boylan, al igual que "Jauntily" queda adscrito a Boylan en toda la novela. También el incesante sonido de la cama de los Bloom "jingling", le recordará a Bloom la traición sexual. Katie Wales ofrece una relación de las asociaciones más frecuentes:

One of the most lexically playful episodes is undoubtedly 'Sirens': here a different kind of lexical creativity is prominent, namely the textual repetitions within the episode (with echoes beyond) of collocated words associated with particular characters, which function as 'motifs'. This, again, is a characteristic technique of *Finnegan's Wake*. The collocations operate across the boundaries of thought and narrative, and in a variety of grammatical constructions. So Pat, the waiter is always *bothered/ deaf* and *bald*; the two barmaids are *bronze* and *gold*; Blazes Boylan is associated with the alliterative collocates *jingle* and *jaunty* and their variants. The structuring of this motif is particularly interesting, since there are reverberations across the episodes (Wales 1992: 118).

El ruido metálico de los carruajes del desfile del virrey despierta la atención de Miss Douce ("bronze") y Miss Kennedy ("gold"). Ambas desconocen el motivo del desfile (U.259) porque sólo les interesa lanzar miradas seductoras a la encopetada comitiva masculina. A la agitación que trasluce su risa nerviosa y los comentarios banales fascinadas por su posible poder de seducción le sigue la melancolía que, a modo de *leitmotif*, repiten los fragmentos musicales asociados con ellas. Los temas de las canciones proyectan los sueños y pretensiones que les niega la vida (U.274). Sus ademanes y lenguaje refinado,

divertidamente, chocan con la vulgaridad de la clientela masculina (U.247-8). No soportan los comentarios soeces de Lenehan pero, en cambio rivalizan por la atención de Boylan, el héroe conquistador de su fantasía sexual que resulta ser tan grosero como los demás. La partida de Boylan del Ormond las sumerge en una melancolía musical y sentimental que la narrativa ironiza en un juego léxico y sintáctico:

Miss Douce's brave eyes, unregarded, turned from the crossblind, smitten by sunlight. Gone, pensive (Who knows?), smitten (the smiting light), she lowered the dropblind with a sliding cord. She drew down pensive (why did he go so quick when I?) about her bronze, over the bar where bald stood by sister gold, inexact contrast, contrast inexact nonexact, slow cool dim seagreen sliding depth of shadow, *eau de Nil* (U.257).

La yuxtaposición léxica de sus nombres Bronzelydia by Minagold (U.246) las une en una "causa común" y la sustitución del referente del nombre propio por el calificativo: "Yes, bronze from anear, by gold from afar, heard steel from anear, hoofs ring from afar..." (U.248) parece mermar su singularidad. Del mismo modo que la omisión del referente que es reemplazado por una parte del cuerpo anula la agencia del personaje, el órgano parece independizarse del sujeto como voluntad central. Aunque este recurso estilístico es utilizado en otros capítulos, adquiere mayor incidencia en "Sirenas": "He [Lenehan] smiled at bronze's teabathed lips, at listening lips and eyes" (U.252); "...her bust [Douce], that all but burst, so high" (U.254); "Boylan, eyed, eyed. Tossed to fat lips his chalice" (U.256). André Topia lo describe como un desplazamiento metonímico hacia el órgano que realiza la actividad anulando su origen: "The characters never appear as homogeneous units but as fragmented parts which have been dissociated from the wholes to which they belong" (Topia 1986: 76).

Para Derek Attridge, esta táctica textual ocurre con excesiva frecuencia para considerarla como la proyección narrativa de la limitación mental del personaje, mas bien, el uso de la sinécdoque o sustitución del todo por la parte, sirve como elemento trasgresor de las convenciones lingüísticas y sintácticas que conceden a la voluntad central un poder totalizador, así los órganos del cuerpo se liberan del dictado de una conciencia central: los labios de Miss Douce and Miss Kennedy desplazan a las sirenas para adquirir autonomía propia, lo que

en un principio, podría reflejar el "parloteo frívolo y mecánico" de las camareras del Ormond:

There is clearly too much vocal and emotional energy of different kinds being expended here to allow "mechanical behaviour" to stand as a satisfactory explanation" (...) Joyce's transgression of the selectional restrictions of English syntax can be regarded as a stratagem which liberates the body from a dictatorial and englobing will, and allows its organs their own energies and proclivities (Attridge 1986: 61).

Las transgresiones sintácticas de "Sirenas" significan, para Attridge, la liberación textual de la voluntad del "sujeto" como entidad totalizadora que reprime la necesidad erótica del cuerpo. La fuerza de lo erótico se impone sobre la mente que lo origina:

A further effect of this organic liberation is erotic power: sexuality thrives on the separation of the body into independent parts, while a sexuality repressive morality insists on the wholeness and singleness of body and mind (or soul) (Attridge 1986: 62).

Aunque la trasgresión de la convención narrativa suponga una liberación de la corporalidad del sujeto, la estrategia se ciñe a la forma que no al sentido, ya que la supremacía del órgano sobre la voluntad anula el contenido anímico y moral del personaje. Para Katie Wales la manipulación del lenguaje sirve para reflejar aspectos de la experiencia que no se verbalizan, la sustitución de sujeto animado por una parte del cuerpo expresa sensaciones corporales complejas y es común en *Ulises* para la presentación de Bloom: "The focus is on the tactile and on something operating almost without conscious thought" (Wales 1992: 85). Sin embargo, el efecto lingüístico en aquellos personajes que carecen de proyección interior narrativa es el caso de las sirenas, de Lenehan o de Boylan sugiere una actividad que es más mecánica que expresión de una sensibilidad corporal. En cambio, la mirada atenta de Bloom le devuelve al personaje su lado humano. Así, Bloom descubre la fragilidad de Miss Douce observando el movimiento de su mirada, la belleza que encierra cuando su mente "esta callada" y no escuchamos el parloteo frívolo: "A liquid of womb of woman eyeball gazed under a fence of lashes, calmly hearing. See real beauty of the eye when she not speaks" (*U.274*).

Igual de instintivo que Lenehan o Boylan es el "par de botas" que trae el té con bruscos modales a las camareras y cuya identidad el texto omite, aunque adivinamos que se trata del "sordo" camarero Pat:

The boots to them, them in the bar, them barmaids came. For them unheeding him he banged on the counter his tray of chattering china. And There's your teas, he said...

–What is it? loud boots unmannerly asked (U.247).

Al final del capítulo, sabremos que Pat todavía no ha recibido su paga y de ahí, posiblemente, su irritación. También el cuerpo de Lenehan es el protagonista de la escena abrazando la campana de los sándwiches, imagen que dibuja su "hambre" en ambos sentidos pues la fábula que dedica con guasa a la sirena resume la burda expresión del personaje:

Miss gaze of Kennedy, heard not seen, read on. Lenehan round the sandwich bell wound his round body round.

–Peep! Who's in the corner?...

Girlgold she read and did not glance. Take no notice. She took no notice while he read by rote a solfa fable for her, plappering flatly:

–Ah fox met ah stork. Said thee fox too the stork: Will you put your bill down inn my troath and pull upp ah bone? (U.251).

La opereta irlandesa *The Rose of Castille* y la canción "Goodbye, Sweet Heart, Goodbye", entre otros temas musicales, establecen una analogía con las sirenas del Ormond (véase Gifford 1988: 291). Lenehan importuna a Miss Douce llamándola "Rose of Castile" (U.253). Ambas se dejan llevar por la canción que proyecta sus anhelos femeninos:

The bright stars fade...

A voiceless song sang from within singing:

...the morn is breaking (U.253).

Pero la melodía no tiene voz como origen ("A voiceless song sang from within") porque forma parte, como dice Hugh Kenner, del desgastado repertorio musical común:

It is to the barroom order of virtuosity that the episode repeatedly reverts, fingers vamping the easy trill and boom, untrained voices treating themselves to the fellowship of close harmony, comfortable standby words and tunes, the worn fragments of familiar acoustic junk (Kenner 1987: 87).

Una voz narrativa afectada describe el sentir de las sirenas cuya frivolidad se tiñe de melancolía seducidas por la canción: "She rose and close her reading, rose of Castile. Fretted, forlorn, dreamily rose", pero la brusca interrupción de Lenehan deshace el encantamiento: "Did she fall or was she pushed?" (U.253).

The Rose of Castile, versa sobre el tema del cambio de identidad entre clases sociales. El argumento trata de una reina que, para encontrar su verdadero amor, decide ocultar su identidad haciéndose pasar por campesina (Gifford 1988: 139). La línea "Twas rank and fame that tempted thee" ya se menciona en "Eolo" (U.129) (véase LAS FUERZAS MEDIÁTICAS: "EOLO") y aparece de nuevo en "Sirenas" "Twas rank and fame" (U.265).

Todo un juego de alusiones a canciones establece la analogía con las camareras, así como el juego léxico entre sustantivo y verbo "rose" subraya la excitación sexual de Miss Douce hacia Boylan: "Fair one of Egypt (...) Bronzedouce, communing with her rose that sank and rose sought Blazes Boylan's flower and eyes" (U.255). Miss Douce and Miss Kennedy "trinan y tararean" fragmentos de "The Shade of the Palm", bajo la mirada lasciva de Lenehan que, sin dejar de beber, sólo ve labios en vez de "personas":

Lenehan still drank and grinned at his tilted ale and at Miss Douce's lips that all but hummed not shut, the oceansong her lips had trilled. Idolores. The eastern seas (...) Lenehan small eyes ahunger on her humming, bust ahumming, tugged Blazes Boylan elbowsleeve (U.255).

Pero la actuación musical del episodio se iniciará con la entrada en el Ormond del simple y animoso Ben Dollard, junto al Padre Cowley, a quien intenta

ayudar en el tema del desahucio. Con su particular oratoria, tan vulgar como persuasiva, anima a Simon Dedalus a cantar. Simon se resiste con falsa modestia:

–Go on, blast you, Ben Dollard growled. Get it out in bits.

–*M'Appari*, Simon, Father Cowley said.

Downstage he strode some paces, grave, tall in affliction, his long arms outheld... Softly he sang to a dusty seascape there: *A Last Farewell*. A headland, a ship, a sail upon the willows. A lovely girl, her veil awave upon the wind upon the headland wind around her (U.260).

Cowley inicia el aria de amor de *Martha* dirigiendo sus brazos hacia un paisaje "polvoriento" en la pared del Ormond que ilustra la overtura de *Otelo* de Verdi: *A Last Farewell* (Gifford 1988: 292). La narrativa, jocosamente, señala la indiferencia de la chica del cuadro hacia la exaltada actuación del intérprete. Simon Dedalus entra en escena para continuar "M'Appari", con solemnidad y no sin el "apropiado" prólogo:

Dollard and Cowley still urged the lingering singer out with it.

–With it, Simon.

–It, Simon.

–Ladies and gentlemen, I am most deeply obliged by your kind solicitations.

–It, Simon.

–I have no money but if you will lend me your attention I shall endeavour to sing to you of a heart bowed down (U.260).

La cuidada oratoria de Simon, un tanto afectada, choca con la monosilábica persuasión del llano Ben Dollard. Simon trata de compensar su mísera condición con la aspiración de clase que le permite su dominio del lenguaje.

Para Schwarz, las canciones son, para la clientela masculina del Ormond, una forma de encontrar solaz a sus carencias sexuales:

Bloom must avoid the less sexual male bonding of Dublin's bars, where, for some, singing about disruptive passionate relationships becomes a substitute for heterosexual relationship (Schwarz 1987: 169).

No obstante, tanto a Ben como a Simon y al Padre Cowley les afligen otras penas, entre ellas, la soledad y la pobreza. Bloom piensa en Ben Dollard que vive de la caridad y que arruinó su negocio por su adicción a la cerveza: "Number one Bass did that for him" (*U.271*); Simon equivoca las letras del aria, nos dice Bloom, mientras piensa que ha arruinado su posible carrera profesional por la bebida: "Silly man! Could have made oceans of money. Singing wrong words. Wore out his wife: now sings. But hard to tell... Drink. Nerves overstrung. Must be abstemious to sing" (*U. 263*).

En la Dublín de 1904, junto a los *halls* y al pub, la música es la creadora del vínculo social. Como dice Philip Harvey: "Dublin is a city where everyone makes their own music, that is, they are their own performers whether publicly or privately..." (Harvey 1998). La recurrencia de las canciones, en el capítulo, como a lo largo de *Ulyses*, revela el grado de captación de la música popular en el inconsciente colectivo: "Songs in *Ulysses* underscore other meanings in the action. They serve as explanation, implication, and interrogation. They are used to sharpen situations and to heighten moods" (Harvey 1998). Aunque pertinente, el argumento de Harvey no advierte el tratamiento irónico que adquieren los temas musicales en el texto y que expresan una huida sentimental hacia el pasado o a un paraíso idílico.

LA EVASIÓN DE LAS "SIRENAS"

Un extenso número de estudios sobre el episodio atribuyen a las referencias musicales o al juego narrativo una función, meramente, estilística dentro de la intención musical del capítulo. Pero el lenguaje afectado de las sirenas también encierra su pretensión de clase, lenguaje que la narrativa reduce a parodia: "Miss Douce said yes, sitting with his ex, pearl grey and *eau de Nil*"; –Exquisite contrast, Miss Kennedy said" (*U.247*); "Ladylike [Miss Douce] in exquisite contrast" (*U.248*); "Like lady, ladylike" (*U.254*); "...inexquisite contrast, contrast non inexquisite nonexquisite... sliding depth of shadow, *eau de Nil*" (*U.257*).

Como dice Edna Duffy: "Miss Douce and Miss Kennedy are very clearly members of the working class" (Duffy 1994: 170) y su necesidad de disimular su condición revela la ausencia de proyección social de la mujer. Miss Douce y Miss Kennedy encuentran solaz a su insatisfecho anhelo interior en las canciones de amor romántico. "The Shade of the Palm", canción de la opereta *Floradora* que tararean las camareras, trata de una mujer coqueta de vida dispersa, finalmente rescatada por un *Lord* que oculta su identidad (Gifford 1988: 29; Johnson 1993: 876): "Gaily, Miss Douce polished a tumbler, trilling: – O, *Idolores, queen of the easternseas!*" (U.251). Bloom observa la ingenuidad de las sirenas: "The sea they think they hear" (U. 270) y piensa en su vida vacía, limitada a ser un juego de seducción y a estar a disposición del hombre: "Blank face. Virgin should say: or fingered only. Write something on it: page. If not what becomes of them? Decline, despair. Keeps them young. Even admire themselves. See. Play on her" (U. 273).

En "Nausica", será la novela rosa el elemento que canalice la psique femenina. El defecto físico de Gerty MacDowell es una metáfora de su mundo interior, condicionada por la circunstancia de ser mujer y pobre. Florence Walzl, en su ensayo sobre la mujer en Joyce, señala:

...many women in Gerty's world never had an opportunity to marry in an Ireland emptied of eligible men by patterns of emigration and late marriage established from the time of the famine on" (F. Walzl, mencionada en Herr 1986: 193).

El matrimonio es la alternativa para la mujer de la época, por razones de dependencia económica, sociales y religiosas. Las canciones dan voz al anhelo insatisfecho y a la promesa de un amor. Las sirenas se apasionan por "The Last Rose of Summer" (U.276), aría de Thomas Moore sobre una rosa que florece sólo "blooming alone" y que alude a los desaparecidos en combate (Gifford 1988: 293). Pero para Gerty, el sueño frustrado de amor romántico está, además, mediatizado por la construcción ideológica del ideal femenino que representa la Virgen María (véase Cheng 1995: 170-3).

La agitación e insinuante gestualidad de las camareras del Ormond exterioriza el deseo erótico junto a la limitación social de género, al igual que la falta de proyección personal es el condicionante del grupo masculino. La música es el terreno ficticio donde intentan recuperar la identidad perdida, en las canciones que evocan un paraíso de amor tan exótico como imposible. La balada "The Croppy Boy" asociada al héroe-mártir Robert Emmet, completará el "tour emotivo", el sueño de recuperar un pasado heroico en el que la voluntad de martirio por la causa resultó tan ingenua como infructuosa.

Para F. L. Radford, el argumento de las canciones en el episodio funciona, de modo análogo, como variaciones tan irónicas como dramáticas, del tema de Emmet (Radford 1978: 288): el héroe que se despide de la amada antes de entregar su vida por la patria, fondo de la recurrente canción "The Last Rose of Summer" y que, para Radford, refleja el sentir de la última carta de amor de Robert Emmet a su amada Sarah Curran: "Ciclopes" se hará eco de esta despedida (véase U.296-7).

Pero de igual modo, el tema del idilio amoroso en un contexto exótico, es un lugar común en la mayoría de canciones de la época: la visión sublimada del Oriente, como paraíso de lo desconocido y de los sueños era la mirada estereotipada de Occidente, desarrollada en el estudio de Edward Said:

Durante todo el siglo XIX, Oriente, y especialmente Oriente Próximo, fue uno de los lugares preferidos por los europeos, tanto para viajar como para estudiar sobre él (...) La imaginación europea se alimentó copiosamente de este repertorio cultural prodigioso (Said 2002: 98, 217).

IV.2. LA PROMESA DEL SUEÑO ORIENTAL

La interpretación del Oriente es una idea romántica que responde, por una parte, a la necesidad de nuevas fuentes de inspiración literaria y, por otra, a la necesidad, generalizada, de dominar lo exótico por ser diferente y extraño. El pensamiento europeo define y delimita la visión de "lo otro", de lo "diferente", entre la búsqueda de la trascendencia y el miedo a lo desconocido, subraya Said, se encuentra su propia paradoja: "La idea de oriente se desarrolló a partir de estas oposiciones y contradicciones fundadas en la desigualdad, ideas que eran resultado y causa de ideas existentes en la cultura europea" (Said 2002: 208-9). La incapacidad del nativo colonial de guiar su destino por su esencia primitiva justifica el dominio de las naciones "civilizadas" sobre aquellos estados considerados atrasados y salvajes (véase II. LAS ESTRATEGIAS DEL PODER COLONIAL).

Las imágenes de Bloom sobre el oriente provienen de las fuentes populares, como *El Cálifa de Bagdad* o *Simbad el Marino* (de las pantomimas del *music hall* de la época) y, también, de las imágenes sentimentales sobre Oriente de Thomas Moore que responden a los estereotipos recibidos de un oriente exótico y exuberante, simbolizado por la fruta exótica en "Circe" (véase Cheng 1995: 171). El escepticismo de Bloom le hace cuestionar las imágenes elaboradas de este discurso, como dice Vincent Cheng, Bloom se muestra abierto a la diferencia cultural y considera aceptable lo que para un europeo sería una grosería, como el gesto del *sha* durante su asistencia a los *halls* (Cheng 1995: 177): "Wiped his nose in curtain, too. Custom his country perhaps" (U.272). Las visitas del *sha* tuvieron una gran difusión mediática, hecho que originó toda una serie de canciones populares (Johnson 1993: 880). Las dispersas referencias en *Ulises* al artefacto que inventa Tom Rochford (U.171, 223), anunciando los turnos de *music hall*, dan cuenta del impacto popular de este nuevo espectáculo.

Pero aunque la tolerancia de Bloom muestre una mirada neutral, su imaginación no se resiste a la erótica de seducción de "lo Oriental": "In Old Madrid" (U.265) es la canción de amor que le trae la imagen de Molly en su

tierra de origen, canción que habla de los misterios del Sur. Bloom, igual que los demás personajes, no es inmune a la construcción europea de Oriente y las canciones populares en "Sirenas", como "The Shade of the Palm", contribuyen a fabricar los sueños de la imaginación colectiva.

Edward Said utiliza el término "orientalismo" para definir las construcciones pseudo-científicas sobre oriente divulgadas por la literatura y por los estudiosos del siglo XVIII y XIX que, basadas en experiencias y testimonios de carácter personal, llegan a constituir la ciencia orientalista. Así, los estudios multidisciplinares de Silvestre de Sacy, diplomático pionero del orientalismo y, posteriormente, los filológicos de Ernest Renan (véase Said 2002: 175-206) fueron los que más contribuyeron a la "invención" de lo oriental, convirtiéndolo en observación científica: "El orientalismo es un aspecto más del imperialismo y del colonialismo: su esencia es la distinción incuestionable entre la superioridad occidental y la inferioridad oriental" (Said 2002: 173, 71). Para Vincent Cheng, *Ulises* muestra el cuadro sintomático de este discurso hegemónico que moldea la vida cotidiana:

Joyce repeatedly demonstrates how much orientalist constructions of Other peoples are a hegemonic discourse created by colonialism but propagated by popular culture, and thus, a pervasive and unavoidable discursive mind set absorbed (and recycled) by the members of the culture (Cheng 1995: 170-3).

El orientalismo coincidió con el periodo de mayor expansión europea, así el dominio cultural se sumaba al militar y al económico. En vísperas de la Primera Guerra Mundial, Europa había colonizado el 85 por ciento de la tierra, todos los continentes resultaron afectados, sobre todo África y Asia, siendo los dos grandes imperios el Británico y el Francés (véase Said 2002: 70). En "Sirenas", de los establecimientos mencionados en tan sólo tres páginas (*U.247*, 249 y 250), cuatro son joyerías que comercian con la materia prima procedente de las colonias: Moulang's, Wine's antiques, Carroll's y Figatner's. Era el momento de mayor gloria del imperio y la vasta expansión colonial significaba una fuente inagotable de recursos y fuerza de trabajo.

En las "Rocas Errantes", el artista joyero-Russell, miembro de la elite anglo-protestante, se dedica a pulir gemas de "un tesoro robado": "Grandfather ape gloating on a stolen hoard" (U.232; véase LA CIUDAD Y LAS ROCAS ERRANTES). Otros comercios son de venta al por mayor, excepto la empresa británica Cantrel and Cochrane que se anunciaban "como designados por su Alteza Real Eduardo VII" (Gifford 1988: 295-7, 88). La entidad de los comercios contrasta con ausencia de producción económica en la Irlanda colonial, exceptuando el tráfico de ganado "Roast beef for old England" (U.94; véase HADES: LA PROYECCIÓN DE LA MUERTE EN LA SOCIEDAD), hecho que responde, como argumenta Fanon, a la política propia del colonialismo que fomenta la diferencia –mejorando la posición económica de algunos indígenas– y con ello la rivalidad: "El colonialismo no explota la totalidad del país, se contenta con algunos recursos naturales que extrae y exporta a las industrias metropolitanas, permitiendo una relativa riqueza por sectores, mientras el resto se hunde en el subdesarrollo y en la miseria" (Fanon 1963: 145).

La opera D. Giovanni trata el tema de la seducción, paralelo a la situación personal de Bloom pero también a la de Irlanda seducida por Inglaterra:

Minuet of D. Giovanni he's playing now. Court dresses of all descriptions in castle chambers dancing. Misery. Peasants outside. Green starving faces eating dockleaves. Nice that is. Look: look, look, look, look, look: you look at us (U.270).

La alusión a la hambruna "eating dockleaves" (véase Gifford 1988: 306) y a la miseria del campesino concluye con el eco final "Look: look, look..." que burla la autocomplacencia del rico frente al pobre. El hambre también acecha a Simon que observa fijamente la última sardina del mostrador, cómicamente, como la canción "The Last Sardine" (U.277), motivo que para Harry Blamires, en cambio, representa la soledad de Bloom (Blamires 1988: 110).

En *Ulises*, el significado emerge tanto de imágenes como de fragmentos o palabras aisladas que, como señales significativas, dispensan de la mediación narrativa para sugerir las ausencias y las limitaciones del personaje. En este sentido, no se puede, por tanto, concluir que el texto sea una mera

representación paródica de unos personajes desligados de un contexto. Las circunstancias históricas determinan la caracterización de los personajes que muestran "el síntoma" que señala Sartre: "No basta con someter al indígena, para que sea más sumiso hay que denigrarlo y por ello hay que presionar con la desnutrición" (J. P. Sartre, en Fanon 1963: 15). Es el caso de la Dublín de 1904.

IV.3. LOS *HALLS* Y EL BAR: DOS ESPACIOS DE CONVERGENCIA SOCIAL

La importancia de los *halls* en la cultura popular de la época no sólo es evidente en *Ulises* por las dispersas referencias al artefacto de Tom Rochford que indica el inicio de cada turno musical y por la escenificación pantagruélica de "Circe", también por las canciones que, constantemente, repetidas y coreadas en los espectáculos, llegaron a formar parte de la imaginación popular. El gran público era el más devoto a los *halls*, el bajo precio de admisión permitía el divertimento de la clase media urbana que olvidaba su decadencia entre el lujo y la vistosa decoración (véase Herr 1986: 198). Incluso para los detractores de los *halls* –que censuraban la vulgaridad y lo grotesco de los espectáculos– era difícil escapar a su impacto. Las campañas de prensa acompañaban la llegada y partida de las grandes estrellas y las canciones de más éxito se imprimían en periódicos y folletos. Los artistas más populares aparecían en carteles de grandes dimensiones por todo Dublín: en "las Rocas Errantes" Miss Dune, secretaria de Boylan, contemplará con envidia a la corista inglesa Marie Kendall cuyo cartel, junto al del americano Eugene Stratton, da la calurosa acogida al virrey (véase "La Ciudad y las Rocas errantes"); Bloom aparecerá disfrazado de Marie Kendall en "Circe" en un número de travestismo y masoquismo sexual (U.502).

En el contexto de la música del siglo XIX, las baladas y arias que aparecen en *Ulises* forman parte del repertorio musical, tanto clásico como popular, de la identidad irlandesa. Pero el control ideológico de Inglaterra sobre Irlanda se vio favorecido por la cultura popular exportada, semanalmente, desde Liverpool a Dublín: "The English exported music hall Stars to make profits. Irish entrepreneurs hired them to make money" (Herr 1986: 204). El *music hall*, importado desde Inglaterra, daba voz a los problemas de la clase trabajadora y, como subraya Cheryl Herr, exponía las contradicciones culturales que traía consigo la nueva industrialización, en concreto, la pobreza frente a una ostensible riqueza, pero, sobre todo, fue un catalizador de la tensión social: "...but hall acts were not just the communication of the lower classes; they were also a revealing intersection of class relation" (Herr 1986: 190). Mediante la sublimación de la experiencia de la clase trabajadora y una "supuesta"

superación de la barrera social, el *music hall* será el vehículo que plasmará la ideología de la clase dominante: "The music hall shaped and projected the working class identity of England's industrial towns" (Herr 1986: 190).

En el caso de Irlanda, ante la ausencia de una clase obrera, los propietarios de los *halls* encuentran su público en la clase media urbana. Aunque las canciones surgieron de un contexto socio-económico propiamente inglés, los temas y situaciones que presentaban eran tópicos convencionales con los que el público fácilmente se identificaba, a la vez que reforzaban la conformidad a esquemas culturales con la promesa de un ideal social inalcanzable. En cuanto a la mujer, los estereotipos de la cultura popular perpetúan su opresión tanto social como sexual (es el caso de Miss Douce y Miss Kennedy o de Gerty MacDowell), fenómeno que se agudiza en los contextos de involución económica y social.

Dublín era una ciudad, fundamentalmente, comercial y la escasa producción industrial sufrió un declive significativo a principios de siglo. En el espacio colonial no existe el fenómeno de la industrialización y, por tanto, el sentido de "clase obrera" está ausente. La supeditación a un régimen colonial que administra "desde lejos" impide la emergencia de una burguesía sólida, capaz de promover la economía e incentivar el desarrollo de la sociedad. La relevante argumentación de Fanon sobre el papel de la burguesía en el África colonial sirve, asimismo, para la Irlanda prerrevolucionaria en la que la clase media urbana –simbolizada por Mr Dedalus– ha descendido varios tramos en el escalafón social:

La burguesía de las colonias es una verdadera sucursal de la burguesía metropolitana. Durante la fase de agitación que precede a la independencia, elementos intelectuales y comerciantes en el seno de la burguesía importada, tratan de identificarse con ella... Esta burguesía que ha adoptado, sin reservas, los mecanismos de pensamiento característicos de la metrópoli, que ha enajenado maravillosamente su propio pensamiento y fundado su conciencia en bases típicamente ajenas, va a advertir que le falta eso que hace a una burguesía, es decir, el dinero (Fanon 1965: 163).

Simon Dedalus y Ben Dollard olvidarán su mísera vida cotidiana interpretando canciones frente a la agradecida audiencia del Ormond, sintiéndose héroes, por un momento y sublimando el presente como en el *music hall*: "If at their daily tasks these men and women were surfs, in the halls they were lords" (Herr 1986: 198).

Si las canciones son una forma de evasión y crean un vínculo social, también la bebida, bajo el sentido de experiencia compartida, lo que Herr llama "this overcoming of alienation": "...men who are defranchised, who like Simon Dedalus have slipped several rungs on the social ladder... seek the comfort of drink and talk with others who share their class status" (Herr 1986: 196).

La actividad más frecuente de la población masculina en *Ulises* es la tertulia y la bebida. De hecho, la mayoría de episodios, como "Eolo", "Sirenas", "Cíclopes", "los Bueyes del Sol" y "Eumeo", celebran el ritual. Mientras que otros capítulos, dan cuenta de la adicción que paraliza a Dublín: en "Hades" Paddy Dignam será una de sus víctimas, en "las Rocas Errantes" Mr y Mrs Breen buscan, en vano, la ayuda legal de Henry Menton, que siempre aparece embriagado; Bloom, de nuevo en "Nausica", se lamenta de la tenaz adicción: "Worst of all at night Mrs Duggan told me in the city arms. Husband rolling in drunk, stink off pub off him like a polecat. Have that in your nose in the dark, whiff of stale boose. Then ask in the morning: was I drunk last night?" (*U.*356).

En "Sirenas" están presentes las canciones en las que el aguante a la bebida es señal de masculinidad: "Begone Dull Care" es la frase de una canción con la que Ben Dollard invita a Cowley a olvidar las penas (*U.* 257); "Down among the Dead Men" (*U.* 261), canción inglesa que invita a beber a la salud de la reina y condena a muerte a los abstemios (véase Johnson 1993: 878 y Gifford 1988: 301).

Bloom, apropiadamente, espera que será el siguiente tema en el repertorio musical de Richie Goulding, también ebrio y que, probablemente, sufra de una enfermedad cuyos síntomas eran popularmente conocidos: "Backache he".

Bright's bright eye"* (U.261); o "Tom Kernan's ginhot words"(U.269), Tomgin (U.275), mote que el texto dedica a Kernan por su afición a la ginebra.

Lenehan comenta a Simon Dedalus, con sorna, que ha bebido el nectar de los dioses con su hijo, tras recibir Stephen su paga: "I quaffed the nectarbowl with him this very day" (U. 252). Ben Dollard, "base barrel tone" (U.259, 271), "bajo de barril", equivoca su parte en el dueto *Love and War* (Johnson 1993: 877).

El trasiego de rondas de cerveza (U.259, 262, 265, 273) llega a adquirir tal protagonismo que las jarras se personifican y anulan la agencia del personaje: "—Dollard, murmured tankard. Tank one believed (...) Tankard loved the song that Mina" (U 276), del mismo modo que, en el siguiente capítulo, el alcohol será el acicate de la violencia del Cíclope.

*El dolor de espalda y la mirada brillante se consideraban síntomas de la enfermedad de Bright, enfermedad renal que podía ser causada por excesivo consumo de alcohol (véase Gifford 1988: 301).

IV.4. EL TEMA DE LA TRAICIÓN

La traición es el hilo argumental de las baladas y arias interpretadas en el Ormond. Pero frente al repertorio melódico que rapta la fantasía y los sueños de la audiencia, se contraponen otros sonidos que, interrumpiendo el hilo narrativo con sorna y retintín, anuncian la traición real: el recorrido de Boylan hacia su meta. El insistente tintineo de la calesa de Boylan "Jingle, jaunty jingle"; "jingle jaunted by the curb and stop"; "Jiggedly jingle jaunty jaunty", así como los monosílabos asociados con el coito: "full tup. Full throb" que recuerdan a Bloom, como al lector, la inminente traición sexual (*U.251, 253, 258, 260*). Pero antes de la cita, Boylan acude al Ormond a por los resultados de las carreras de Ascot. Las camareras se disputan la atención del héroe conquistador pero el esfuerzo seductor de las sirenas sólo obtiene una mirada lasciva y alguna impertinencia. El cable con el resultado de las carreras llegará a las cuatro, casualmente, la misma hora del encuentro, cuando el sonido del reloj anuncie a Bloom la traición: "Clock whirred... clock clacked (...) a clack. For me" (*U.255*).

Boylan se mueve por impulso y la sintaxis reproduce lo cómico y trivial del personaje. Él es la caricatura del burgués de la metrópoli, representante de la pequeña casta de favorecidos por el estado colonial. Siendo el héroe conquistador, como lo anuncia Lenehan: "See the conquering hero comes" (*U.254*), recorre las principales calles y monumentos de la ciudad que, apropiadamente, son símbolo del poder político y eclesiástico. Fustigando "ardiente" el látigo sobre "su yegua" (en cómica alusión a Molly), exhibe su triunfo con ostentación:

Blazes Boylan smart tan shoes creaked on the barfloor, said before. Jingle by monuments of sir John Gray, Horatio onehanded Nelson, reverend Father Theobald Mathew, jaunted as said before just now. Atrot, in heat, heatseated. 'Cloche'. 'Sonnez la'. 'Cloche'. 'Sonnez la'. Slower the mare went up the hill by the Rotunda, Rutland Square. Two slow for Boylan, impatient Boylan, juggled the mare (*U. 265*).

Boylan pasa junto a la columna de Nelson y, a excepción de la efigie del reverendo Theobald Mathew, los monumentos y calles que enmarcan su

recorrido llevan nombres ingleses, escenario que establece el paralelismo entre la usurpación conyugal de Boylan y la ocupación foránea del espacio urbano en la que el ciudadano pierde su identidad con el entorno, como dice Edward Said: "...el imperialismo es un acto de violencia geográfica por medio del cual, virtualmente, cualquier espacio del globo es explorado, cartografiado y finalmente sometido a control" (Said 1996: 349).

El tema de la usurpación marital queda equiparado a la expoliación territorial. Las alusiones onomatopéyicas a la fuerza "imperiosamente" sexual de Boylan "a loud proud knocker" (*U.271*) se contraponen, con humor, a los esfuerzos mentales de Bloom que intenta resolver su angustia evadiéndose en otros placeres. "Calipso" se inicia con la delectación gastronómica de Bloom: las vísceras (*U.255*), sólo que, ahora, la descripción va acompañada de efectos sonoros (repetición y aliteración). Además de deglutir la comida, Bloom soporta, estoicamente, a Richie Goulding:

Pat served uncovered dishes, Leopold cut liverslices. As said before he ate with relish the inner organs, nutty gizzards, fried cod's roes while Richie Goulding, Collis Ward ate steak and kidney, steak then kidney, bite by bite of pie he ate Bloom ate they ate.

Bloom with Goulding, married in silence, ate dinners fit for princess (*U. 258-9*).

La sintaxis reproduce el estribillo musical de contenido superfluo y mimético en su reiteración pero no desprovisto de mensaje. Bloom y Goulding no protagonizan ni significan ante los demás, su silencio real, la limitación léxica y la ironía textual "ate dinners fit for princess" nos hablan de su condición: ellos intentan confortarse con las vísceras.

Stanley Sultan encuentra un cambio resolutivo en el capítulo el hecho de que Bloom deje de esconderse de su enemigo y decida espiar a Boylan y, a este propósito, la exclamación que da final a la overtura del capítulo: "Begin!" no sólo significa el comienzo de la opera sino de la propia acción en la novela, es el único enunciado que no anticipa ninguna frase del episodio, es un imperativo con el que empieza una nueva parte:

The chapters through the ninth are a presentation or an exposition of an everyday situation, which ends with an intimation of a future development; with the eleventh chapter that unique development begins (...) More important, Bloom's behaviour begins to change (Sultan 1987: 222).

Sultan imagina que la resolución de Bloom ocurre cuando olvida pagar el papel de la carta para Martha, su relación epistolar (U.253). Martha Clifford es otra "sirena" con la que Bloom pretende evadirse de la realidad aunque, entre líneas, el texto revela que es más fruto de una necesidad de evasión que verdadero interés. Tras la salida de Boylan del pub, Bloom, derrotado, calcula la llegada de Boylan a su destino: "Cockcarracarra (U.272); with a cock, with a carra (U.274); One rapped on a door... with a loud proud knocker, with a cock carracarracarra cock.Cockcock" (U.271).

Según Schwarz, la sexualidad de Bloom es masoquista y tanto su relación epistolar con Martha Clifford como su recreación sexual con las camareras del Ormond o con la novela pornográfica, son las sirenas que le impiden recuperar su papel sexual en su hogar: "...of his pathetic correspondence with Martha Clifford and the pornographic fantasies of *Sweets of Sin* emphasizes Molly's place in the masochistic sexual sequence that is defining his sexuality" (Schwarz 1987: 169).

En contra del juicio de Schwarz, el masoquismo sexual de Bloom es más un elemento cómico que determinante en la caracterización del personaje, en cambio, sí que es revelador la evasión a la fantasía que implica un amor epistolar que huye del contacto personal. La novela pornográfica no es una evasión para Bloom sino para Molly, la fantasía sexual o "pornografía" de Bloom siempre va unida al recuerdo de Molly. Aunque es una coincidencia que el nombre de la opera sea *Martha*, Molly es la verdadera Martha y la que eclipsa el pensamiento de Bloom. Absorto, mientras escucha el aria de Lionel, recuerda su relación sexual con Molly, como señala Sultan: "*M'Appari* is a representation of Bloom's lament for Molly" (Sultan 1987: 225).

Bloom, que controla su estado emocional jugando con la banda elástica (U.263, 266) –analogía con el paralelo–, se mantiene distante de la efusión colectiva

pero su perturbación interior irrumpe con la siguiente melodía, la que descubre su sino: "All is Lost", el aria de la *Sonnambula* de Bellini, en la que el amado se siente, equivocadamente, traicionado al creer que su prometida le es infiel (Johnson 1993: 878). "All is lost now" (U.261), frase que Bloom vuelve a pronunciar tras oír la mención a Richie Goulding y que condensa el instante de discernimiento, la realidad de la pérdida de Molly. La imagen, en el pensamiento de Bloom, converge con el sonido de la calesa de Boylan hacia su destino: "Yes: all is lost" (U. 262).

El aria de *Martha* arrastra al auditorio que olvida al intérprete real:

–Martha! Ah, Martha!

Quitting all languor Lionel cried in grief, in cry of passion dominant to love to return with deepening yet with rising chords of harmony...

–Co-me, thou lost one!

Co-me thou dear one! (U.264).

La narrativa devuelve el contrapunto irónico con un vuelo léxico que burla el éxtasis colectivo hacia lo sublime, el anhelo de trascendencia:

–Come!

It soared, a bird, it held its flight, a swift pure cry, soar silver orb it leaped serene, speeding, sustained, to come, don't pin it out too long long breath he breath long life, soaring high, high resplendent, aflame, crowned, high in the effulgence symbolic, high of the ethereal bosom, high of the high vast irradiation everywhere all soaring all around about the all, endlessnessnessness...

–To me!

Siopold!
Consumed (U.264 5).

En opinión de Harry Blamires, la agónica invocación final del grito: "*–Martha! Ah, Martha!*" refleja la pérdida de su idealizada amiga epistolar (Blamires 1988:105) pero el aria le hace recordar que ha olvidado contestar a su carta, detalle que demuestra que no es Martha la que ocupa su pensamiento.

Según Vincent Sherry, el final de la ópera *Martha* y la balada "The Croppy Boy" despierta en Bloom la necesidad de la paternidad:

Its consequences are told in this chapter in terms of The Homeric adaptation, which allows Bloom to take the role of substitute father. This high note of imaginative possibility is raised as the names of *Simon Dedalus* and *Leopold Bloom* are compounded (Sherry 1994: 53).

Leopold se une verbalmente con Simon porque se ha visto a sí mismo en la canción de Lionel, el amante que desespera ante la pérdida de su amor (Fuller 1992: 58), no obstante, el torbellino retórico final sugiere el clímax sexual: "Consumed". Fuller describe el aria como "a song of unsatisfied yearning" (Fuller 1992: 57) y para Bloom, como para las sirenas, los sentimientos que despierta la música son el anhelo sexual:

Tenderness it welled: show, swelling. Full it throbbed. That's the chat. Ha, give! Take! Throb, a throb, a pulsing proud erect.

Words? music? No: it's what's behind. Bloom looped, unlooped, noded, disnoded.

Bloom. Flood of warm jimjam lickitup secretness flowed to flow in music out, in desire, dark to lick flow, invading. Tipping her tepping her tapping her topping her. Tup. Pores to dilate dilating. Tup... Flood, gush, flow, joygush, tupthrob. Now! language of love (U.263).

Los sonidos onomatopéyicos expresan el lenguaje del amor, puesto que las palabras, como la música, se vacían de contenido cuando son prodigadas en su uso. La palabra "amor" sirve para justificar la guerra: Cromwell utilizó el término para justificar la masacre de los católicos irlandeses en 1649 (Gifford 1988: 365), el *citizien*, paradójicamente "belicoso", lo recuerda en "Cíclopes" (U.319); igual que el error de Ben Dollard, en su interpretación del dueto "Love and War", sirve para hacer una crítica irónica del apellido del reverendo Hugh Love, miembro de jerarquía eclesiástica que es mencionado en "las Rocas Errantes" (U.234-5) por ser el origen del desahucio del Padre Cowley. Ben Dollard, con guasa, dice que el error es intencionado, en alusión a la usura del rentista:

–*When love absorbs my ardent soul...*

Roll of Bensoulbenjamin rolled to the quivery loveshivery roofpanes.

–War! War! Cried Father Cowley. You're the warrior.

–So am I, Ben Warrior laughed. I was thinking of your landlord. Love or money (U.259).

Muy a propósito, el Padre Cowley pide a Ben Dollard que cante el tema "Qui sdegno" (indignación), versión italiana de la Flauta mágica, muy acorde con su angustiada situación (U.259, 270). Pero Kernan, "anclado en el pasado": ...while Tom Kernan, harking back in a retrospective sort of arrangement, talked to listening Father Cowley... (U.266), insiste en algo más patriótico: "The Croppy Boy. Our native Doric" (U.271).

La balada "The Croppy Boy", sobre la rebelión de 1798, recuerda la matanza de los campesinos católicos rebeldes de Wexford: "Croppies" (U.35) (véase Gifford 1988: 293 y I. EL COLONIALISMO CULTURAL Y POLÍTICO Y "EOLO"). Bloom se identifica con el sino del *Croppy Boy* pues su ascendencia masculina se extingue con él:

All gone. All fallen. At the siege of Ross his father, at Gorey all his brothers
fell To Wexford, we are the boys of Wexford, he would. Last of his name
and race.

I too, last of my race. Milly young student. Well, my fault perhaps. No son.
Rudy. Too late now. Or if not? If not? If still?

He bore no hate (U.273).

"The boys of Wexford" es la canción símbolo de una continua derrota, Wexford recuerda un nuevo fracaso de los campesinos *croppies* (Johnson 1993: 881, Gifford 1988: 294, 309, 310). Pero Bloom no se resigna ante el fracaso, queda la esperanza que le brinda su capacidad de duda. Como dice Sultan, Bloom decide que no es demasiado tarde y que todavía puede hacer algo:

Unlike Odysseus, he has to resist the call of the sirens himself, but both his understanding of his need for Molly and his resolve have proven sufficiently strong. In the next (232) chapter, too, he will prove himself

superior to the Greek hero, and again in a Bloomian way (Sultan 1987: 231-2).

A pesar de su agitación interior, evita dejarse arrastrar por las emociones, hecho que ha sido comúnmente interpretado como una ausencia de reacción en Bloom o como si Bloom fuese un elemento más en la textura musical de "Sirenas" (Hayman 1979: 70). Su capacidad de ver más allá de sí mismo se demuestra en sus reflexiones sobre Pat, Richie, Ben Dollard o Simon Dedalus cuyas vidas comparten la historia del fracaso, Simon, además, echó a perder la vida de su mujer (*U.263*). Bloom se mantiene ajeno a una efusión compartida que es, en realidad, ilusoria pues es la suma de la frustración individual de cada uno de los personajes que se refugian en el pasado o en el terreno irreal de un sueño, culturalmente, "prefabricado".

Mientras observa el trajín del camarero Pat, Bloom anticipa la línea séptima que describe la decepcionante burla del *Croppy Boy*, traicionado mientras espera al sacerdote (Gifford 1988: 293-4, 306): "wait while you wait" (*U.269*). El insistente protagonismo que concede la narrativa al ir y venir y a la espera de un "sordo" camarero (*U.253, 255, 256, 257, 258, 266, 267*) forma el contrapunto narrativo al tema del anhelo en la espera, común a las canciones evocadas en el Ormond:

Bald Pat is who is bothered mitred the napkins. Pat is a Waiter hard of his hearing. Pat is a waiter who waits while you wait. Hee hee hee hee. He waits while you wait. While you wait. Hee hee. A Waiter is he. Hee hee hee hee. He waits while you wait. Hee hee hee hee. Hoh. Waits while you wait.

Douce now. Douce Lydia. Bronze and rose (*U.269*).

Pat es el único que espera "físicamente", espera ordenes en su trabajo y espera esa paga no satisfecha. Probablemente, también lo espere una familia a quien sustentar, así piensa Bloom cuando decide aumentar la propina: "Give him two pence tip. Deaf, bothered But perhaps he has a wife and family waiting, waiting Patty come home. Hee hee hee hee. Deaf wait while they wait" (*U.271*); mientras que el Padre Cowley, Simon Dedalus o Ben Dollard, al igual que las sirenas, no tienen a nadie que les espere. Pat, como Richie Goulding, espera

con incertidumbre a cobrar su sueldo: "Richie... uncertainly he waited. Unpaid Pat, too"(U.275). Todos esperan un sueño mientras escuchan la balada que les devuelve una identidad ilusoria, excepto Pat que no puede oír el canto de "sirena" porque está sordo: *bothered* (véase Gifford 1988: 297) e, irónicamente, uno de los pocos personajes que trabajan sin cesar, como señala Bloom: "Lot of ground he must cover in the day" (U.269).

La parte final del episodio nos trae el momento del desenlace temático de la traición al *croppy* (U.272, 273, 274, 275, 278), los ecos de la sentimental balada, efusivamente, interpretada por Ben Dollard. El joven *croppy* desea confesar sus inocentes pecados antes de partir a defender su patria: "The priest he sought" (U.271); "a false priest's servant bade him welcome" (U.272). El capitán de caballería británico (*yeoman captain*), disfrazado de sacerdote, engaña al ingenuo campesino y lo ejecuta, al igual que el *croppy* de la canción, la mayoría de los líderes de la rebelión fueron traicionados antes de entrar en combate (véase Sultan 1987: 229):

The voice of penance and of grief came show, embellished tremulous.
Ben's contrite beard confessed: *mea culpa*.

Latin again. That holds them like birdlime. Priest with the communion corpus for those women (U.272).

El sentido de culpa (que la doctrina religiosa imprime en los más vulnerables) es el motivo que origina que el joven *croppy* sea una víctima tan fácil del engaño. Ante este hecho, Bloom se sorprende ante tal grado de ingenuidad: "All the same he must have been a bit of a natural not to see it was a yeoman cap"* (U.278). El latín, grave y desconocido, contribuye a crear la idea de lo sagrado, la voz de lo trascendente, del Dios omnipotente que dirige su destino y que paraliza sus sentidos: "That holds them like birdlime", piensa Bloom. La balada "The Croppy Boy" es el exponente del influjo de la Iglesia en la vida social, el paradigma de la Irlanda católica, sumisa a su dictado: su suerte, como la de sus compatriotas, en último término, está en manos de Dios.

**Natural*: persona que carece de la capacidad de razonamiento o entendimiento (véase *Webster's Revised Unabridged Dictionary*).

Para Harry Blamires la culpabilidad del *croppy* –que olvidó rezar aquel día ante la tumba de su madre (véase Gifford 1988: 293)– sirve para establecer una analogía con el rechazo "arquetípico" de Stephen de complacer la súplica de su madre en el lecho de muerte y, por tanto, tan sólo se trata de "una pequeña traición": "... a miniature betrayal" –the boy's failure on one occasion to pray for his mother's departed soul– reflects Stephen's archetypal act of disobedience at his mother's death bed" (Blamires 1988: 109).

Pero el motivo, más allá del paralelismo, apunta entre líneas al estamento que prescribe el comportamiento social. El catolicismo irlandés, no en el sentido de creencia religiosa sino como institución que, en connivencia con el poder económico y político, perpetúa el sistema establecido. En "Ciclopes", las Hermanas de la Caridad son, irónicamente, agasajadas por llevar a los niños huérfanos a presenciar un acto "tan instructivo": la ejecución en público de un rebelde irlandés (U.294).

El sentimiento que invita a luchar por la patria es otro canto de sirenas, como son las sirenas del cartel publicitario que observa Bloom con la promesa de un espacio idílico. Bloom se equivoca al citar el verso "Who fears to speak of ninety eight?", del poema irlandés "The Memory of the Dead" (véase Gifford 1988: 275, 308). En "Cíclopes", el *citizen* invocará "el recuerdo de los muertos", es muy probable que la confusión, aparte de ser un rasgo simpático de la personalidad de Bloom, sea irónica e intencionada en la narrativa y que señale la difusión popular de la producción literaria celta:

Ireland comes now. My country above the king. Who fears to speak of nineteen four? Time to be shoving. Looked enough.

–*Bless me father*, Dollard the *croppy* cried. *Bless me and let me go*

Tap.

Bloom looked unblest to go. Got up to kill: on eighteen bob a week. Fellows shell out in dibs. Want to keep your weathereye open. Those girls, those lovely. By the sad sea waves (U.273).

El "Tap" del ciego marca el movimiento simultáneo de la traición marital a Bloom, anunciada como a Jesús por el gallo: "With a cock with a carra" y de la traición religioso patriótica al *Croppy Boy*: "Bless me father" que Ben Dollard, exaltado, lleva a su desenlace final. Pero Bloom se aleja como Odiseo, desacralizando la sirena del rito religioso: "Bloom looked unblest to go" (U.273). La maldición del ciego sustituye a la maldición, "censurada" en la canción, del colérico capitán británico y, a su vez, como texto independiente y en un juego dialógico, el capitán recibe la maldición del "enajenado" auditorio: "...the yeoman cursed. Swelling in apoplectic bitch's bastard":

Low sank the music, air and words. Then hastened. The false priest
rustling soldier from his cassock. A yeoman captain. They know it all by
heart. The thrill they itch for. Yeoman cap"
Tap Tap (U.273).

With hoarse rude fury the yeoman cursed. Swelling in apoplectic bitch's
bastard. A good thought, boy, to come. One hour's your time to live, your
last.

Tap. Tap

Thrill now. Pity they feel. To wipe away a tear for martyrs

(...)

With a cock with a carra.

Tap. Tap. Tap.

I hold this house. Amen. He gnashed in fury. Traitors swing.
The chords consented. Very sad thing. But had to be.
Get out before the end. Thanks. That was heavenly (U.274).

Bloom se distancia de la efusión sentimental que une a todos en el sacrificio que invoca la balada pero, para los irlandeses, la muerte por la causa representaba la única vía efectiva de afirmar su identidad. El *Croppy Boy*, símbolo del héroe irlandés que, como Cristo, sacrifica su vida por todos y que Bloom, con ironía, lo deja a la suerte del destino: "Very sad thing. But had to be".

La crítica asocia a Bloom con su suerte por ser, también, víctima de la traición pero el texto extiende la analogía a otros dos personajes: Ben Dollard y el camarero Pat –que el episodio identifica con las botas ("Loudboots", véase U.247)– como si la imagen del *croppy* se generalizase a aquellos personajes objeto de compasión, ya por su ingenuidad o su vulnerabilidad frente a su circunstancia: "Scaring eavesdropping boots croppy bootsboy Bloom in the Ormond hallway heard growls and roars of bravo..." (U.275).

En opinión de Radford, la asociación de Bloom con el héroe de la balada crea un nexo entre "lo erótico" y "lo heroico" según establecen las frases clave introductorias de la *fuga per canonem*, motivo sutil que define el tratamiento paródico del patriotismo sentimental:

Placed between the "maidenhair" and the "baton cool protruding" the "Amen!" line from the song is transmuted from military to sexual violence. The syntax of the "Pray for him!" line joins the Croppy Boy back to "Bloom. Old Bloom" and forward to Big Benaben" –Ben Dollard, who has already been linked with the Croppy Boy by Cunnigham (U.91) and Kernan (U.241)–. He will be identified with the Croppy in this episode for the same reason: implying that the sentimental description is as important as the act described (Radford 1978: 287).

Kernan, en cambio, no es un *croppy*, ingenuo u objeto de pena, afectado por la ginebra y con rebuscada prosa, felicita a Ben Dollard por su "incisiva" interpretación de la balada: "Better, said Tomgin Kernan. Most trenchant rendition of the balad, upon my soul and honour it is" (U.275). "Retrospectivamente" es la palabra que acompaña a la caracterización de Kernan (U.230-1, 266) y, retrospectivamente, su monólogo interior en "las Rocas Errantes" (U.230) revela la afinidad pro británica del agente comercial (véase LA CIUDAD Y LAS ROCAS ERRANTES). La congratulación de Tom Kernan resulta paradójica por tratarse de una balada que, aparentemente, es una denuncia de la sistemática represión llevada a cabo por el poder, hecho que indica el proceso de mixtificación por el que la canción se convierte en simple balada folklórica despojada de su elemento subversivo. Del mismo modo que, en "Cíclopes", el nacionalista a ultranza que representa el *citizien*,

se relaciona con algún que otro orangista o con los que trabajan para el Castillo de Dublín (U.325).

"¡El recuerdo de los muertos!", exclama el *citizien* en "Cíclopes" levantando la jarra de cerveza y mirando colérico a Bloom que se empeña en llevar el tema de la ejecución al aspecto científico y fisiológico, con toda suerte de explicaciones (U.293). El *citizien* aclama a todos los héroes patrióticos que se sacrificaron por la causa y es ese pasado "glorioso" el que define y afirma su identidad. El estudio de Fanon es indicativo sobre este tema en cuanto a la tendencia observada en las sociedades colonizadas a refugiarse en el pasado en un intento de encontrar la autoafirmación que el presente les niega.

Esas pasiones orientadas por la secreta esperanza de descubrir, más allá de la miseria actual, de ese desprecio de uno mismo, una era muy hermosa y resplandeciente que les rehabilite frente a sí mismos y frente a los demás (Fanon 1965: 191).

Bloom abandona el Ormond antes de que el coro general zanje el tema sentimental "mojándose" la garganta: "General chorus all for a swill to wash it down. Glad I avoided" (U.275). Seducidos por el canto de sirena del melodrama y del alcohol, "sirenas" que desvían el rumbo, brindan efusivamente en un éxtasis colectivo que a Bloom termina provocándole ventosidades (U.276).

Ajeno al poder de seducción de las sirenas y como contrapunto temático, queda el joven ciego Penrose que, aunque conocemos su identidad, aparece de nuevo como personaje anónimo ("A stripling blind") para servir de eco sonoro: el golpeteo de su bastón anuncia la traición a Bloom y, a su vez, la traición al *Croppy*:

Tap. Tap. A stripling blind, with a tapping cane, came taptaptapping by Daly's window where a marmaid, hair all streaming (but he couldn't see), blew wiffs of a marmaid (blind couldn't), mermaid coolest whif of all (U.277).

El camarero Pat, como la tripulación de *Ulises*, no puede escuchar el "melodioso y dulce" canto de las sirenas, tampoco el ciego, como piensa

Bloom, puede dejarse persuadir por la sirena del cartel publicitario, ni por la seducción voluptuosa de las sirenas del Ormond. Ambos personajes menores crean el contrapunto irónico al tema general del episodio. Como dice el esquema de Linati, el órgano del sentido es "el dulce engaño" (Johnson 1993: 875). La discapacidad física del ciego y de Pat los aísla de los estímulos visuales o auditivos que nublan los sentidos del resto de personajes, cuyo éxtasis emocional es, como argumenta Daniel Ferrer, la culminación de un comportamiento narcisista, la manifestación de un "ego" que anhela "curar sus heridas" (Ferrer 1986: 74).

Según Sherry, la música es el paliativo que ayuda a Bloom a asimilar su situación y evita que se estrelle contra la realidad de los hechos.

Here he faces the music, confronts his nemesis Boylan, but only through music, the betrayal becomes acoustic material, foresuffered and foretold as Bloom repeats a series of words and syllables (introduce in the overture) that resonate to the fact. But, like music, remain inside a code. Like the mast bound Odysseus, he can undergo the experience of the song without wrecking on the rocks of hard fact (Sherry 1994: 52).

Pero no son las canciones melancólicas como "The Croppy Boy" el único anuncio de la traición a Bloom sino el eco acústico a lo largo del capítulo, no es música sino los sonidos de la realidad: el tintineo alegre de la calesa de Boylan, el chirriar de sus zapatos anunciando su llegada, el "tap" recurrente que alude al acto sexual y que finalmente converge con el golpeteo del ciego que vuelve al Ormond a por su afinador. Efecto sonoro que revela con más concisión y expresividad que las palabras, la ansiedad y la angustia psicológica de Bloom. Su silencio no es una respuesta resignada al destino sino el esfuerzo por controlar el tormento interior que duele nombrar pero surge irreprimible en el eco narrativo. El episodio, en clave sonora, revela el estado emocional de Bloom que, irremisiblemente, se enfrenta a la consumación del adulterio de su mujer Tras dejar el Ormond un torbellino de pensamientos: "4 o'clock. All is lost. Wait. I know" (U.277).

Para evitar encontrarse con una prostituta ("una sirena frustrada") con quien tuvo un encuentro y que conoce a Molly, Bloom disimula mirando un escaparate con instrumentos de viento en oferta. En el mismo escaparate observa el cartel de un "héroe galante": Robert Emmet y sus últimas palabras. Bloom vuelve a sentir la flatulencia. Piensa en el Sha de Persia y en las costumbres que para los occidentales son inaceptables, reflexión que apremia la urgencia de expeler la ventosidad como conclusión de una pretendida piedad o emoción pues, para Bloom, son manifestaciones culturales o sociales que tienen la misma urgencia: "I must really. Fff. Now if I did that at a banquet. Just a question of custom sha of Persia. Breathe a prayer, drop a tear" (U.278). El viejo cartel del aniversario de Emmet, junto con los instrumentos de viento, establece el símil de la imagen con la flatulencia. Como concluye Sultan, el texto asocia a Bloom con Emmet (U.275), por la tradicional asociación de Emmet con el *Croppy Boy*, pero Bloom burla la romántica representación:

Bloom is associated with the young hero through Emmet's traditional (although anachronistic) association with the croppy boy. Nevertheless, his breaking wind as the prostitute passes is his final comment, not only on all the siren lures which she represents, but on the nationalistic sentimentalism that surrounds the composite Emmet-croppy as well (Sultan 1987: 231).

Al final del episodio, la visión de Bloom del epitafio de Emmet converge con la escena en la que todos celebran la masculinidad a la salud del *croppy*:

–True men like you men.

–Ay, ay, Ben.

–Will lift your glass with us.

They lifted.

Tschink. Tschunk (U.278).

Las últimas palabras del discurso dan conclusión a la flatulencia de Bloom, aprovechando el paso de un tranvía (U.279). Como dice Blamires: "Rethoric and gas are blended once more" (Blamires 1988: 111).

En opinión de Radford, "Sirenas" convierte el tema del martirio en parodia al reducirlo a una sentimental canción popular: "The Croppy Boy" que sirve para llevar el tema del héroe mártir a su punto más álgido. Robert Emmet, brillante orador pero protagonista del levantamiento que, además de ser un estrepitoso fracaso, justificó la suspensión del *habeas corpus* (véase C.W., 189 y Radford 1978: 279-289). En "Hades", Bloom se pregunta por su tumba en el cementerio y su ejecución es parodiada en el contexto del nacionalismo en "Cíclopes" (U.294-7).

El tema del nacionalismo xenófobo, con el personaje del *citizien* y el martirio por la causa, es el canto de sirena que el siguiente episodio lleva a su cenit narrativo. La ejecución del rebelde que escenifica "Ciclopes", en forma de parodia grotesca, representa la ejecución del héroe nacional Robert Emmet, cuya imagen permanece todavía al lado del crucifijo en algunos hogares irlandeses. Robert Emmet (1778-1803), líder del movimiento *United Irishmen*, fue el mártir popular elevado a imagen de Cristo por los oradores políticos (véase II.2. EL NACIONALISMO IRLANDÉS: EL DISCURSO DEL "COLONIZADO"), ejecutado tras su frustrado intento de sitiar el castillo de Dublín, se convirtió en arquetipo del héroe trágico irlandés. Su discurso final desde el muelle forma parte de la mitología irlandesa (véase Fuller 1992: 5 y Gifford 1988: 124). Hugh Kenner, en cuyo extenso estudio de *Ulises* prima el aspecto formal y textual sobre las posibles referencias contextuales, no deja de incidir en la repercusión popular del mito:

Robert Emmet's words, memorized by every Irish schoolchild: "When my country takes the place among the nations of the earth, then and not till then let my epitaph be written. I have done". Having said, that Emmet was taken out and hanged... the grimly cherished memory of which stills fuels sullen patriotic rage (Kenner 1987: 93).

En la fantasía alucinatoria de "Circe", Bloom será el mártir, reiteradamente, condenado a muerte. El juez de Dublín, Sir Frederick Falkiner, anunciará la sentencia que llevará a cabo el mismo verdugo que ajusticia al joven héroe en "Cíclopes", el experto barbero de Liverpool H. Rumboldt (U.291, 446). Una masculina Bella Cohen anuncia su epitafio (U.508) y *Councillor* Nannetti

(alcalde de Dublin y diputado parlamentario; véase Gifford 1988: 130) pronuncia el epitafio de Emmet que Bloom ultima con otra ventosidad (U.515).

La pasión por descubrir un pasado sublime y heroico esconde la necesidad de huir de la adversidad del presente; en palabras de Fanon, el sacrificio de esos héroes nacionales es vano cuando la población continúa analfabeta y subalimentada, con "la cabeza vacía, con los ojos vacíos". Fanon atribuye esta huida hacia el pasado como un mecanismo de evasión psicológica que fomenta el poder colonial para mantener a la población subyugada:

El colonialismo no se contenta con apretar el pueblo entre sus redes, con vaciar el cerebro colonizado de toda forma y de todo contenido. Por una especie de perversión de la lógica, se orienta hacia el pasado del pueblo oprimido, lo distorsiona, lo desfigura, lo aniquila (Fanon 1965: 192).

La experimentación musical de "Sirenas" y el desafío estilístico que presenta orienta la extensa investigación crítica de la forma del capítulo: "...this massive disruption of syntactic and narrative consistency imitates or parodies the structure of music. Words are shown to be like numbers" (McGee 1988: 74). Asimismo, Vincent Sherry señala el silencio del sujeto bajo el ruido estilístico, proceso que se intensifica a partir de "Sirenas": "For the musicalization of language hushed the articulate ego" (Sherry 1994: 82).

Jean Michael Rabaté, aludiendo a Stuart Gilbert, rebate la tesis que considera motivos musicales lo que, en realidad, son tropos retóricos, similares a los utilizados en "Eolo": "...the puns and tropes all tend to assert the imitative quality of language but not in the sense that they attempt to imitate formal music" (Rabaté 1986:84). Rabaté presenta una relación de elisiones y adiciones retóricas que se extienden a las unidades sintácticas y que están sistematizadas por la retórica (véase Rabaté 1986:82-3). La técnica musical atribuida al capítulo, según Daniel Ferrer, oculta, más que revela, su verdadera significación: "The general analogy between the technique of this chapter and a *fuga per canonem* seems particularly unilluminating for a real understanding of the nature of Joyce's stylistic achievement" (Ferrer 1986: 70).

Derek Attridge y André Topia cuestionan que el órgano del capítulo sea el oído según el esquema: "Joyce's schema which singles out the ear gives a misleading emphasis" (Attridge 1986: 62). La proliferación de labios, como órganos de seducción y la preeminencia del órgano sobre el personaje subraya la fuerza de lo físico y el poder de lo erótico:

Indeed, it is quite significant that in a chapter which is under the sign of the voice, the lips should be so omnipresent. They have a double value: they are the place of both sound utterance and erotic flirtatiousness. They are at the same time the privileged place of romantic, ethereal, idealized figures such as they appear in love songs or heroic ballads –and a part of the body associated with erotic caresses, drinking, eating, sensuality in general (Topia 1986: 76-7).

Katie Wales señala, en cambio, que la libertad estructural del capítulo obedece a la influencia del tema musical, al igual que evoca el pensamiento colectivo de la audiencia:

In 'Sirens', particularly, there is a licence of structuring which suggests that syntax is governed by the influence of the musical theme of the chapter. A subtle blend of narrative voice, the words and images of Cowley's song *A Last Farewell*, and a loose syntax evoke the collective thoughts of the listeners in the bar: "She waved unhearing Cowley, her veil, to one departing, dear one, to wind, love, speeding sail, return" (Wales 1992: 110).

Además de la imitación musical que pueda sugerir la manipulación sintáctica, su cómica plasmación narrativa, enmarcada por el cliché sentimental, desenmascara la presencia distante e irónica del narrador.

El brillante análisis de André Topia, sobre la disolución del orden sintáctico y el proceso de compresión y expansión de las unidades sintácticas (véase Topia 1986:80), le lleva a una conclusión similar a la de Derek Attridge: el placer textual y sexual del texto fuera de cualquier principio "no material" de significación (Topia 1986: 77; Attridge 1986: 64).

Daniel Ferrer destaca el papel fundamental del juego visual por la proliferación y recurrencia de verbos de la vista: las sirenas se contemplan en el espejo y, a

su vez, miran y son observadas por la clientela masculina, de ahí el carácter narcisista del episodio: "It might be posible to consider that, between the singers and their audience, a kind of auditive voyeurism-exhibitionism takes place –but the situation remains incomplete without the relay of vision" (Ferrer 1986: 74). Toda una economía de sustitución trata de compensar por lo que está ausente, el ego no puede curar sus heridas narcisistas por la constante huida del significante.

Es la muerte, para Ferrer, lo que soslaya el tema musical e irradia el episodio en todas direcciones, como indican, entre otras alusiones, la analogía del piano del Ormond con un ataúd (U.253), o la canción "Down among the dead men" (U.261); no obstante, la canción no trata de la muerte sino de la demostración de la hombría en la bebida y de una condena a los abstemios. De hecho, a excepción de "The Croppy Boy", el eje común de las canciones gira en torno al tema de la traición amorosa, del insatisfecho anhelo de amor o de la despedida del que parte a luchar por la patria.

Ferrer sigue la línea deconstructiva de MacCabe sobre la "no-representatividad" de la escritura, sobre la materialidad del texto escrito y la imposibilidad del sujeto de acceder plenamente al mundo del significado (MacCabe 1978: 73), visión que desestabiliza la idea de la unidad del "yo" o de cualquier posibilidad de representación:

Writing in "the Sirens" subverts any notion of a full presence in the act of reading through an attention to, and a dramatization of, the exteriority and materiality of writing... This subversion destroys the possibility of the text representing some exterior reality and, equally, it refuses the text any origin in such a reality (MacCabe 1978: 84).

Si el proceso que posibilita el acceso a la significación emerge, exclusivamente, de la interacción de los materiales que conforman la escritura, no existe, por tanto, realidad más allá de los límites que impone el texto:

We cannot make the move to an author outside the text who produces meanings inside the text because we cannot locate the outside to the

text... For if meaning are produced through the interplay of discourses then there is no outside to the text...(MacCabe 1978: 85).

Para MacCabe no existe agencia anterior al texto, en la dinámica de interacción con el signo escrito, el lector experimenta la ausencia de origen, la inestabilidad del "yo": "As the material of language becomes the concern of the text, the reader can no longer bathe in the imaginary unity of a full self but must experience him or herself as divided, distanced, as *other*" (MacCabe 1978: 79).

Brook Thomas cuestiona el empeño teórico en analizar la "no-representatividad" del texto escrito cuando es un rasgo inherente a su propia estructura, determinada por la separación espacio-temporal:

...the desire for full representation is linked to an impossible to achieve dream of presence. Constituted by both a temporal and spatial gap, representation is structurally dependent on misrepresentation. Since by definition representation can never be full, all acts of representation produce an "other" that is marginalized or excluded (Thomas 1989:184).

El personaje Bloom sufre la inestabilidad del referente bajo el dominio del signo: "Bloowho" (U.247); "Bloowhose" (U.249); "Bluebloom on the rye" (U.251); "Blohimwho" (U.253); "Blumstup" (U.274); "Seabloom, greasebloom" (U.279); "Dear Henry Flower" (U.278)... pero las variaciones del referente, más que la dramatización de la "inestabilidad del significante", como señala MacCabe, entre otros, son producto de la parodia narrativa que desdramatiza – con el humor del juego metonímico– la "fragmentación del sujeto", la pérdida de identidad personal y social de Bloom. En "Circe", veremos a un Bloom humillado arrastrándose por el suelo: "This position. I felt it was expected of me. Force of habit" (U.510).

MacCabe señala, como ejemplo a su argumentación, la recurrencia en *Ulises* de palabras clave que adquieren nuevo significado en cada nuevo contexto (MacCabe 1978: 127): "Mrs Purefoy and U. P.: up" es uno de los motivos que menciona como ejemplo de la inestabilidad del significante que escapa al control del sujeto –aunque no se trata de Mrs Purefoy sino de Mrs Breen–. La misiva anónima "U. P.", que recurre en *Ulises*, forma parte de una broma

pesada para asustar a Dennis Breen con la amenaza del patíbulo (véase "III.2.3 LA CIUDAD Y LAS ROCAS ERRANTES). "Cíclopes" desenmascara al autor de la treteta: Alf Bergan (*U.* 286-7): "When is Long John going to hang that fellow in Mountjoy? Says Joe" (*U.*287) y, en "Circe", aparece Alf Bergan, muerto de risa y disfrazado de sota de espadas, persiguiendo al infeliz Mr Breen (*U.*424).

De modo análogo, el *crescendo* del sonido "tap", que interfiere en el movimiento narrativo, no adquiere una nueva significación sino que es, precisamente, su recurrencia la que determina su significado metafórico: tup (copular). Según Vincent Sherry, el vocablo descubre el reverso del desliz freudiano, el intento de ocultar la verdad en lugar de revelarla: "The really important things cannot be said, or cannot be said directly, and so must be left on the edges of verbal consciousness, like intimations that vanish when looked at directly" (Sherry 1994: 99). Pero el "tap" no oculta la verdad sino que la expone a modo de burla lingüística, es el eco cómico que contribuye al desenlace dramático y que, finalmente, descubrimos que va dedicado a Bloom.

Parte de este juego verbal, argumenta David Fuller, parece revalidar la visión de la inestabilidad del lenguaje de Derrida, la huida del significante que impide la conclusión del significado. Pero, frente a lo que Sherry engloba bajo la "sutileza léxica" del principio de diferencia saussuriano, Fuller nos advierte del proceso inverso en el que las variaciones del significante adquieren por el contexto una significación unívoca: "Meaning is precisely not deferred: it is clinched. Difference cannot be that vital to signification if 'tip', 'tep', 'tap', 'top' and 'tup' can all manage to mean 'fuck'" (Fuller 1992: 59). Tampoco es necesario conocer el uso arcaico* del fonema "t-p" para determinar su significado.

* "t-p": copular como los animales (véase Gifford 1988: 303)

El análisis de McGee subraya la auto-referencialidad del lenguaje en el episodio y la realidad del signo como única vía de escape del conocimiento como producto, culturalmente, predeterminado (véase McGee 1988: 77); enfoque que, por otra parte, desestima otras posibilidades significativas como son las asociaciones léxicas y visuales que aportan los sonidos convencionales o el modo en que las palabras, sin referencia, adquieren significado por la secuencia fónica o por su recurrencia asociativa en el episodio.

El epitafio de Emmet, con el que finaliza "Sirenas", recibe diversas consideraciones aunque se podrían resumir en aquellas que enfocan el aspecto temático y las que parten de la no referencialidad del texto. En este último sentido, el estudio de Daniel Ferrer confirma el aspecto irreconciliable entre realidad y *logos*:

The actual *writing* of the epitaph, although its grammatical form is the first person singular, is postponed beyond the death of the subject. These "last words" are the ultimate spoken words, but they will not be the last written in the name of this "I". Long after speech is consummated, writing is to begin. The enunciation is torn up by death (Ferrer 1986: 74).

Si para Ferrer el discurso de Emmet certifica la muerte del enunciado, para MacCabe demuestra la distancia que separa al enunciado del mundo del signo, metáfora de la parálisis del nacionalismo:

...Bloom considers Emmet's last words from the dock, those words which deny any possibility of writing until achievement of nationhood: 'When my country takes the place among the nations of the earth, then and not till then let my epitaph be written. I have done'. Emmet's words spell out the paralysis of nationalism in its demand that writing must be stopped until the achievement of nationhood (MacCabe 1978: 73).

Pero el epitafio de Emmet no significa, narrativamente, la renuncia a la escritura sino la vacuidad de la noble retórica patriótica que Bloom desarticula con su ventosidad. La reveladora observación de Schwarz, sobre el estatismo que depara el monocorde tema de las canciones, es apropiada para expresar la parálisis del sueño nacionalista, anclado en la recreación sentimental del pasado:

Like Stephen in 'Scylla and Charybdis', Bloom must resist allowing himself to be shaped by paradigms, must resist fully accepting metaphors that are not quite relevant to his needs. Corresponding to the Platonism of the earlier chapter are the songs which, as Bloom perceives, are all variations on the pattern of unfulfilled love: Thou lost one. All songs on that theme (U.227) (...) when we allow metaphors to "freeze" or ossify our perceptions, then they become sterilizing Platonic forms rather than tools of enquiry" (Schwarz 1987: 169).

En el acto interpretativo, el análisis que se ciñe a la materialidad del texto y a la inestabilidad del significante en continua suspensión, genera una visión estática que impide especular más allá de la propia teoría. Para alcanzar la significación, precisa Bhabha, es imprescindible considerar un tercer elemento que interviene en el acto de comunicación entre el yo y el tú: el tercer espacio de enunciación aunque no representable que introduce la ambivalencia en el acto de comunicación, ambivalencia que impide que el significado de los símbolos de la cultura continúen su sentido primordial y fijo y que permite que puedan volver a ser apropiados y reinterpretados. La ambivalencia del momento de enunciación destruye el espejo de representación en el que el conocimiento cultural ha proyectado su imagen como integrada y homogénea:

The act of interpretation is not simply an act of communication between the I and the You designated in the statement. The production of meaning requires that these two places be mobilized in the passage through a Third Space, which represent both the general conditions of language and the specific implication of the utterance in a performative and institutional strategy of which it cannot in itself be conscious. What this unconsciousness introduces is an ambivalence in the act of interpretation. This ambivalence is emphasized when we realize that there is no way that the content of the preposition will reveal the structure of its positionality; no way that context can be mimetically read off from the content (Bhabha 1994: 36).

No es posible abstraer el texto de su relación con el mundo. El espacio de enunciación nos dice que el lenguaje está en constante transformación en su relación dialéctica entre el individuo y el medio, relación que está latente en el texto. No hay compromiso moral en un texto que reclama su autonomía respecto a la intención y al acto creativo. Dentro del juego musical aparecen unas frases fragmentadas de una balada que bastan para saber que "The Croppy Boy" forma parte del conocimiento colectivo; como señala Jennifer

Levine, es necesario conocer la canción para entender su irónica contribución al tema de la traición:

...you need to be able to hear the whole song in your head, and to understand the historical context out of which it comes, in order to catch the subtle ironies by which national and marital betrayal are linked together in the life of *Ulysses' Dubliners* (Levine 1990: 136).

Paul Gilroy señala la necesidad de indagar en las formas de expresión popular que operan como catalizador de la ansiedad colectiva en el mundo moderno: "...the secular and spiritual popular forms –music and dance– that have handled the anxieties and dilemmas involved in a response to the flux of modern life" (P. Gilroy, en Bhabha 1994: 241). En este sentido, "Sirenas" no es sólo un experimento de adaptación de la forma musical a la ficción o un homenaje a la realidad de los sentidos, en este caso al sentido del oído que incorpora a la acción los sonidos del mundo y que Philip Harvey define como "cotidianos" y "milagrosos": "They reinforce Joyce's belief in the certainty of the senses: in this case, the sense of hearing" (Harvey 1998). El camarero Pat adquiere el mismo protagonismo que el golpeteo del ciego con el bastón "tap", pero leído al revés; sonidos del mundo real pero que apuntan más allá de lo físico para anunciar la traición a Bloom como al *Croppy Boy*, igual que el sonido del gallo "Cockcarracarra" (*U.272*) anunció a Jesús la traición de Judas. Las canciones, además de conformar el tema musical o celebrar el placer que nos concede el oído, son la articulación de la expresión popular, del conocimiento compartido de un espacio y un momento histórico. Para los presentes en el Ormond, la música, que promete una forma de liberación, se convierte, como dice Bloom, en un poder de encantamiento: "What do they think when they hear music. Way to catch rattlesnakes" (*U.272*). La música nubla el entendimiento de los dublínenses que se dejan "hechizar" por el sentimentalismo y, por tanto, no es un homenaje al sentido físico del oído sino sátira de una inercia mental.

Los motivos, por ser musicales no dejan de ser temáticos, como dice Jeri Johnson, en la experimentación musical del capítulo hay un reconocimiento de la resistencia de las palabras que constituyen la narrativa a ser reducidas a puro sonido: "For Ulysses (and no less *Ulysses*) resists the Sirens' song"

(Johnson 1993: 876). En "Sirenas", como en algunos episodios de *Ulises*, es necesario una lectura entre líneas para articular los diferentes hilos narrativos diseminados en el texto. Cheryl Herr observa sobre esta cuestión: "Both Circe and the Sirens episodes are fascinated with the issue of what should be told and what should be kept secret" (Herr 1986: 21). En los silencios del texto se refleja la vida de Irlanda, desde la manifestación externa y trivial de los personajes del Ormond leemos su interior, la incapacidad cultural de resolver los problemas de la pobreza y del poder. Como argumenta Fanon, el genio de la burguesía, coartada por el dominio colonial, es una burguesía subdesarrollada sin capital que permanece, lamentablemente, estancada (Fanon 1963: 138).

"Sirenas" explora el terreno de la subjetividad colonial arrastrada por el sentimentalismo banal y patriótico: "martyr, pity" (*U.273, 274*) que anula las posibilidades de insurrección que invoca la canción "The Croppy Boy". El drama que subyace a la escena colonial, como precisa Bhabha, es la visión estática y la negación del sujeto que encuentra refugio en el narcisismo de lo imaginario: "In the act of disavowal and fixation the colonial subject is returned to the narcissism of the Imaginary and its identification of an ideal ego..." (Bhabha 1994: 76). El espectáculo alucinatorio de "Circe" será la arena de Bloom, el sujeto perseguido y anulado que proyecta su identidad en multitud de egos imaginarios.

Pero Bloom, el sujeto dividido cuya identidad queda a merced de las contradicciones sociales que fijan su "ego", logra asimilar la realidad de su posición, evitando dejarse arrastrar por la inercia sentimental: "Numbers it is. All music when you come to think... Musemathematics. And you think you're listening to the ethereal" (*U. 267*), como el canto de sirenas de las canciones que paraliza al nativo colonial en una permanente y frustrada espera. En la arena de lo social, Bloom no tiene discurso o espacio de significación social frente a una colectividad que, como el "cíclope", dirige su mirada narcisista hacia el pasado. "Ciclopes" llevará esta confrontación al extremo de la parodia.

V. LA MUJER EN *ULISES*

"I was once the beautiful May Goulding. I am dead" (15.4173-74)*. The silence of the word is the transparent sheet that separates it from madness and death, the discourse of the between, the unheard word of the abject. The silent word speaks as the discourse of the other, the capital Mother, the institution of woman's silence, of her confinement to the body in which she is dispossessed of her word by the law of the patriarch (McGee 1988: 138-9).

La mujer en Irlanda no tuvo representatividad hasta 1918 cuando las mujeres mayores de treinta años alcanzaron el derecho a voto (Hill 2003: 57). El derecho de la mujer era un tema trivial en la agenda política nacionalista en su campaña por la auto-determinación, indica Myrtle Hill:

...within the nationalist community, those revolutionaries following an extra-parliamentary agenda similarly felt that the 'women' issue would detract from the major aim of independence (Hill 2003: 58).

Pero, sobre todo, por el escaso número de mujeres cuya formación les permitía ser conscientes de su derecho a participar en la vida pública. La mayor parte de la población femenina –de estrato social inferior– tenía demasiados problemas en la vida cotidiana como para poder mostrar alguna inquietud por su futuro. Como señala Hill, la Irlanda de principios de siglo tenía uno de los porcentajes más altos de mortalidad infantil de Europa, principalmente en las áreas urbanas, como resultado de la malnutrición, el hacinamiento y la pobreza (véase Hill 2003: 16, 19); igualmente, el estudio de MacCurtain muestra los problemas de subsistencia que marcaban la vida diaria de la mayoría de madres irlandesas:

Frequent childbirth and finding the means to feed and clothe large families were problems which dominated the lives of hundreds of thousands of Irish women (MacCurtain 1991: 13).

*(15.4173-74): (U.539)

La película "las Cenizas de Angela" refleja los condicionamientos de la mujer irlandesa hasta bien entrado el siglo xx y, aunque resulte sorprendente, un estudio llevado a cabo a finales de los setenta revela la persistencia de estos problemas:

While experiences no doubt vary considerable, inadequate family finances and frustrated ambition remain worrying features of Irish society, with women always tending to be over-represented at the bottom end of almost any scale of measurement (Hill 2003: 197).

El estudio incide en el alto ratio de familias numerosas con respecto a Europa, apuntando, entre los factores principales, al limitado acceso de la mujer al mundo laboral y a la ética del Catolicismo:

The rural nature of Irish society, North and South, the more limited participation of women in the work-force and the Ethos of Catholicism are among the reasons given for these differentials. An underlying concern about large family size is the way in which this adversely affects a mother's personal freedom and social and economic well-being, particularly reflected in low levels of income and educational attainment (Hill 2003: 197).

La Iglesia irlandesa ha sido uno de los agentes principales de represión femenina, perpetuando la subordinación de la mujer en el ámbito privado y público. El cuerpo de May Dedalus nos habla de silencio y de muerte, como afirma Frances Restuccia: "His mother seems to breathe death rather than life" El vientre de la madre es el símil de la Iglesia que niega la vida y "mutila" la pasión: "...his fiction [Joyce's] supports Derrida's assertion that hostile to life, the Church is hostile thus to woman also who is herself life (*femina vita*)" (Restuccia 1989: 17). La Iglesia, desde el púlpito, prescribe el comportamiento moral y social de la mujer, denegando su derecho individual y condenándola a la esfera de lo doméstico:

For its part, the Catholic Church expressed the view that, 'allowing women the right of suffrage is incompatible with the catholic ideal of the unity of domestic life' (véase Hill 2003: 57).

May Dedalus representa la definición de McGee sobre la mujer en *Ulises*: "una economía sexual basada en el poder y en la dependencia material" (McGee 1988: 127). Madre de familia numerosa, con más de nueve hijos –algunos de los cuales murieron (véase P.240-1)– y con una vida desdichada por las privaciones y por un marido alcohólico. El matrimonio y traer hijos al mundo era la meta asignada a cualquier mujer de la época, así, la Iglesia y el Estado condenaban a todas aquellas mujeres que no encajaban con el ideal doméstico (véase M. Gialanella, en Kelly, J. (2003). Obtenido el 9 de marzo de 2005 en <http://www.nationalarchives.ie/wh>). *Ulises* presenta las diferentes imágenes de la mujer común de la época, carente de formación, perteneciente a una clase media en decadencia o a la clase baja y, en este sentido, más expuesta a la presión de una sociedad patriarcal.

Las camareras del Ormond anhelan encontrar un marido, como Gerty MacDowell sueña con tener un reconocimiento social a través del hombre que la salve de un destino gris. Como dice Hayman, Gerty nos introduce en el mundo de las jóvenes solteras irlandesas, mundo que comparte con Milly Bloom y con las sirenas del Ormond, complementado a su vez, por los recuerdos de Molly (Hayman 1979: 94).

Mrs Purefoy en "los Bueyes del Sol", sufriendo el parto en silencio y fuera de escena, nos trae el ejemplo de la mujer casada, resignada a su destino y servicial al esposo "siguiendo el precepto de la *Biblia*". La mujer aparece como un sujeto pasivo a merced de la pluma del narrador, señala Karen Lawrence:

If in the "Oxen of the Sun" chapter we see the changing economy of woman's body encoded by the male pen in different ages, 'Nausícaa' presents that body clothed in the rhetoric of nineteenth-century popular romance (Lawrence 1990: 252).

En "Circe", en cambio, adquirirá protagonismo dramático, aunque en el caso de Gerty y Mrs Purefoy sólo para confirmar su anterior presentación narrativa: Mrs Purefoy como "víctima ofrendada" y Gerty MacDowell increpadora ante Bloom por haberle creado falsas expectativas (U.422). La trastienda de la imagen pública femenina queda expuesta al formar parte del viaje alucinatorio de

Dublín y ser agente –como el resto de personajes– del purgatorio psíquico de Bloom y Stephen, desde las mujeres de la clase más acomodada, reprimidas y represoras, hasta las mujeres más despreciadas por la sociedad: las prostitutas que, en busca de la dignidad personal, rivalizan entre ellas en el tema de "lealtades políticas" y mantienen la ilusión seducidas por la cultura de consumo.

LOS SUEÑOS DE NAUSÍCAA

A excepción del monólogo de "Penélope" en que culmina *Ulises*, "Nausícaa" es el único episodio que dibuja el interior de la psique femenina en el personaje de Gerty MacDowell. Pero al contrario del monólogo de Molly, el lenguaje no es real sino el discurso estereotipado de la novela rosa en el que la voz narrativa recrea la imaginación de Gerty. Discurso que, para Bonnie Scott, está centrado en el hombre y en el que la subjetividad de la mujer es una proyección romántica del deseo masculino:

A narrator intervenes in Gerty's thought processes and assumes the manner of magazines and novels written for women living in a patriarchal society. Male-dominated commercial ventures and many male authors co-produced the heroine's romance, which commodifies women, and directs them towards male-centring, and toward a romantic quest (Scott 1987: 63).

Gerty representa a la joven soltera católica de clase media-baja, condicionada como mujer y cuyo defecto físico es símbolo de las limitaciones culturales de su entorno. La imagen de mujer que desea proyectar es una conjunción del ideal femenino victoriano que representan las damas de la clase alta, la heroína seductora de la novela rosa y el ideal de "pureza virginal" católico:

The waxen pallor of her face was almost spiritual in its ivorylike purity though her rosebud mouth was a genuine Cupid's bow, Greekly perfect (...) There was an innate refinement, a languid queenly *hateur* about Gerty which was unmistakably evidenced in her delicate hands and higharched instep (*U.333*).

La voz narrativa compagina elementos del devocionario de María y de la novela del corazón para evocar los sueños de Gerty. Su anhelo por superar sus

limitaciones la hacen víctima del dictado de la moda y de los productos de consumo que se convierten en una nueva religión:

Why have women such eyes of witchery? Gerty were of the bluest Irish blue, set off by lustrous lashes and dark expressive brows. Time was when those brows were not so silkily seductive. It was Madam Vera Verity, directress of the Woman Beautiful page of the princess novelette, who had first advised her to try eyebrowline which gave that haunting expression to the eyes, so becoming in leaders of fashion, and she had never regretted it (U.334).

La narrativa falsea el relato como Gerty falsea la realidad: "delicate hands and higharched instep" (U.333), eufemismo que intenta encubrir su cojera, el defecto físico que traumatiza a Gerty y que trunca sus posibilidades de encontrar un marido:

Little recked he perhaps for what she felt, that dull aching void in her heart sometimes, piercing to the core. Yet he was young perchance he might learn to love her in time. They were protestant in his family and of course Gerty knew Who came first and after Him the blessed Virgin and then Saint Joseph (U.334).

Gerty espera, en vano, a que algún día el chico de la bicicleta le entregue su amor. Gerty no asimila el rechazo y busca otras excusas –como el motivo de ser protestante– para "maquillar" una realidad que obstaculiza su fantasía, tan tenaz como su fe. La Letanía y el Rosario de la Iglesia cercana la repite Gerty con detalle y el ritual de Cannon O'Hanlon y del Padre Conroy en la Iglesia harán de telón de fondo a los pensamientos de Gerty mientras intenta seducir a Bloom. Como cualquier joven irlandesa, es "devota" católica y su pensamiento es fiel a la doctrina:

Queen of angels, queen of patriarchs, queen of prophets, of all saints, they prayed, queen of the most holy rosary and then Father Conroy handed the thurible to Canon O'Hanlon and he put it in the incense and censed the Blessed Sacrament and Cissy Caffrey took the two twins... because Gerty could see without looking that he never took his eyes off her and then Cannon O'Hanlon handed the thurible back to Father Conroy and knelt down looking up at the Blessed Sacrament and the choir begin to sing *Tantum ergo* and she just swung her foot in and out in time as the music rose and fell to the *Tantum ergo cramen tum*. Three and eleven

she paid for those stockings in Sparrow 's... and there wasn't a brack on them and that was what he was looking at... (U.344).

Gerty eleva sus piernas al ritmo del *Tantum ergo*, intentando excitar a Bloom, mientras piensa lo que le costaron las medias nuevas. Gerty lleva a la práctica la máxima de la publicidad, confiando en el poder de seducción de un objeto de consumo. El texto conjuga con velado humor la adquisición de las medias y la letanía que, en su reiteración, aplica la misma técnica de persuasión.

Las imágenes del rito eucarístico, frecuentes en *Ulises*, son desarticuladas al llevarlas al extremo de la parodia. "Proteo" se inicia con una mofa de la Eucaristía y en "los Comedores de Loto", Bloom resalta la naturaleza caníbal del rito (U.79). Frances Restuccia dice que el sacramento es trasladado al terreno de lo secular en un intento de abolir los veinte siglos de autoridad religiosa de los "Padres":

...twenty centuries of religious authority, twenty centuries of malevolent authority of the Fathers-all packed into a dreadful symbol. And so, he translates the Eucharist into secular form and overdoes the bread/body and wine/ blood imagery (Restuccia 1989: 74).

Gerty "ya no cumple los 17" y cansada de esperar a su joven "príncipe" (U.336), encuentra en Bloom su nueva oportunidad ante el temor de quedarse soltera sin ya "poner pegas" a que sea un hombre mucho más mayor. Un caballero "distinguido" y "misterioso", cualidades que Gerty intuye en Bloom, con quien ya se imagina viviendo en un salón como el de los ricos (U.337).

En la playa, Bloom interrumpe su masturbación al ver a Cissy Caffrey acercarse para preguntarle la hora, Bloom saca la mano del bolsillo y disimula jugando con el reloj, reacción que Gerty admira por su aplomo. Para Gerty, el sofisticado "auto-control" de Bloom es poco común entre los hombres de su entorno:

So over she went and when he saw her coming she could see take his hand out of his pocket, getting nervous, and beginning to play with his watchchain, looking at the church. Passionate nature, though he was Gerty could see that he had enormous control over himself. One moment

he had been there, fascinated by a loveliness that made him gaze and the next moment it was the quiet gravefaced gentleman, selfcontrol expressed in every line of his distinguished looking figure (U.345).

La masturbación profana de Bloom Gerty la reinterpreta en su fantasía romántica adolescente, dice Suzette Henke:

With a little help from Maria Susanna Cummings's *Lamplighter*, Gerty romanticizes this exotic stranger, sanitizes his masturbation and idealizes his worshipful attentions. As Virgin Mary of Sandymount, she invites the tribute of Bloom's profane ejaculations... (Henke 1990: 108).

Gerty ha excitado a Bloom con su exhibicionismo pero no lo quiere considerar como falta, aun en contra del precepto moral de su religión: "Besides there was absolution so long as you didn't do the other thing before being married" (U.349); mas se permite condenar a otras mujeres que manchan su honor y "denigran el sexo" con hombres groseros o con los soldados. En "Circe", Cissy Caffrey será la acompañante del agresivo soldado Carr:

She loathed that sort of person, the fallen women off the accommodation walk beside the Dodder that went with the soldiers and course men, with no respect for a girl's honour, degrading the sex and being taken up to the police station. No, no: not that. They would be just good friends like a big brother and sister without all that other in spite of the conventions of the society with a big ess (U.348).

Gerty desea borrar la realidad presente en la imagen de sus compañeras y rivales, Cissy Caffrey y Edy Boardman, a quienes juzga con desprecio porque son de su misma clase:

Edy asked her was she heartbroken about her best boy throwing her over. Gerty winced sharply. A brief cold blaze shone from her eyes that spoke volumes of scorn immeasurable. It hurt. O yes, it cut deep because Edy had her own quiet way of saying things... (U.344).

El humor se perfila en el fragmento al entreteter la expresión refinada con el lenguaje más ordinario, y que dibuja la tensión entre fantasía y realidad:

...and they both knew that she was something aloof, apart in another sphere, that she was not of them and there was somebody else too that knew it and saw it so they could put that in their pipe and smoke it (U.344).

Pero Edy y Cissy son las únicas que mitigan su soledad porque comparten "su mundo" y Gerty acude a su llamada en un regreso al mundo real, tras un frustrado encuentro con Bloom. El disparo de fuegos artificiales del *Mirus Bazaar*, simultáneo al clímax de la masturbación de Bloom, significa para Gerty su clímax sexual "aplazado". La imaginación de Gerty logra transformar lo sórdido del encuentro en fantasía; mientras Bloom la utiliza para desahogar su pulsión sexual, Gerty logra sentir con su clímax imaginario (U.350).

En opinión de Bonnie Scott, Gerty es, en cierto modo, una parodia del joven Stephen Dedalus en su interés por el arte o por lo que Gerty entiende "como arte" (Scott 1987: 66); pero también lo es en sus aspiraciones frustradas, aunque en el caso de Gerty por no haber tenido educación. Gerty, en la playa de Sandymount, como Stephen en "Proteo", muestra su sensibilidad aunque desde su "limitada" visión:

For Gerty had her dreams that no-one knew of. She loved to read poetry...

...for she felt that she too could write poetry if she could only express herself like that poem that appealed to her so deeply that she had copied out of the newspaper she found one evening round the potherbs" (347, 348).

Y el estilo del folletín romántico victoriano sería su modo de expresión si Gerty tuviese la capacidad de expresar sus sentimientos como Miss Cummins en *The lamplighter*.

How moving the scene there in the gathering twilight, the last glimpse of Erin, the touching chime of those evening bells and at the same time a bat flew forth from the ivied belfry through the dusk, hither, thither, with a tiny lost cry... and soon the lamplighter would be going his rounds past the presbyterian church grounds and along by shady Tritonville avenue where the couples walked and lighting the lamp near her window where Reggy Wylie used to turn his freewheel like she read in that book *The lamplighter* by Miss Cummings, author of *Mabel Vaughan* and other tales (U.347).

Como antítesis de Gerty por razón de género, Stephen ha tenido el privilegio de tener una educación por ser hijo primogénito y varón. La vara de fresno define la relación de Stephen con "lo real" como símbolo de su rebelde oposición, pero su inadecuación es intelectual mientras que en Gerty su trauma es físico, por ser una "mujer coja"; y de clase, por no haber sido educada como una dama. Ambos comparten una vida iniciada en el credo católico pero la diferencia cultural marca un abismo en su percepción de la realidad; la imaginación de Stephen tiende a interpretar la realidad en términos simbólicos, Gerty, en su incultura, sigue el dictado de la Iglesia como el de la moda o la novela rosa sin capacidad para cuestionar su mensaje. Ambos comparten el deseo de tener el reconocimiento social y la necesidad de demostrar su superior sensibilidad ante los demás. Pero mientras Stephen arrastra su amargura, la fantasía de Gerty es una atenuante a su suerte. Como dice Karen Lawrence: "The art of the chapter is painting, and indeed the scene on the beach is like a Victorian reproduction of woman's desire" (Lawrence 1990: 252). Gerty sonríe triste a Bloom y se aleja resignada ante su frustrado intento de seducción, no obstante su capacidad para la fantasía le permite disponer de lo que nadie le puede privar: la libertad para soñar (U.351).

En opinión de Chris Ackerley, Gerty es un personaje mucho más complejo que la triste caricatura de un ser inculto e ingenuo a merced de la publicidad puesto que su mundo imaginario le permite mantener la promesa de satisfacción y escapar de la imagen de sí misma "ante los ojos de los demás":

If the discourse of advertising and commodity culture is the new religion, offering secularized epiphanies through the adoration of blessed/advertised objects, Gerty's devotion to advertisements is not so new nor so disabling as has sometimes been assumed (Ackerley 1993: 583).

Peggy Ochoa comenta que el narcisismo que impulsa la cultura de consumo permite al individuo desarrollar cierta identidad y una mayor autoestima, en contra de la visión del sujeto como víctima pasiva de la ideología del mercado: "[T]he narcissism encouraged by advertising discourse paradoxically allows the individual to develop some degree of power, identity, and agency resulting in a positive self-image" (P. Ochoa, en Ackerley 1993: 583).

Bloom se arrepiente de su acción narcisista "what a brute he had been" (*U.* 350); "After effect not pleasant (...) Did me good all the same" (*U.*353); aunque adivina que hubo algo más, una especie de comunicación entre dos seres que, en la soledad del rechazo, buscan la aceptación anónima: "Still it was a kind of language between us" (*U.*355). Para Karen Lawrence, no existe tal encuentro y todo es producto del deseo de Bloom: "He projects his desire onto her, including his desire to be seen as exotic stranger rather than lonely Jew", basando su argumento en la declaración de Joyce a Arthur Power: "It all took place in Bloom's imagination" (véase Lawrence 1990: 252). Pero el texto queda abierto a la interpretación, como subraya Bonnie Scott: "Gerty's text of freedom is undermined by her limping exit, though the romance remains open-ended, even in Bloom's writing of it" (Scott 1987: 67). Del mismo modo que la perspectiva narrativa abre el espacio a otro punto de vista para recrear el mundo interior de Gerty, como admite Karen Lawrence:

The free indirect discourse, blending the resources of first and third-person narration, suggests that the troping of her mind comes from outside as well as from inside, providing the space of a separate view (Lawrence 1990: 252).

Como las heroínas de la novela romántica, Gerty evita mencionar el sexo: "Gerty's suppression of sex suggests limited contact with men" (Scott 1987: 66-7) y es la ausencia de contacto real lo que hace sublimar el encuentro. Imagina en Bloom ese caballero "desconocido" porque es sensible y diferente a los demás, y que llega para rescatarla de la mediocridad de su mundo:

She could see at once by his dark eyes and his pale intellectual face that he was a foreigner the image of the photo she had of Martin Harvey (...) He was in deep mourning, she could see that, and the story of a haunting sorrow was written on his face.

(...) she felt instinctively that he was like no-one else. The very heart of the girlwoman went out to him, her dreamhusband. Because she knew on the instant... Even if he was a protestant or Methodist she could convert him easily if he truly loved her (*U.*342).

Si el encuentro sólo ocurre en la imaginación de Bloom, su forma de responder al encuentro es prosaica, incluso cruel, cuando juzga a Gerty por su comportamiento sexual y agradece que le haya salido "barato":

Near her monthlies, I expect, makes them feel ticklish... How many women in Dublin have it today?... Virgins go mad in the end I suppose... Thankful for small mercies. Cheap too (U.351).

De igual forma que es sorprendido en su prejuicio al darse cuenta que se ha excitado observando las piernas de una joven coja:

She walked with a certain quiet dignity characteristic of her but with care and very slowly because, because Gerty MacDowell was.....
Tight boots? No. She's lame! O!

Mr Bloom watched her as she limped away. Poor girl! That's why she's left on the shelf... jilted beauty. A defect is ten times worse in a woman. But makes them polite. Glad I didn't know it when she was on show (U.351).

"Por eso se ha quedado para vestir santos", comentario frívolo que Bloom se apresta a corregir: "un defecto es diez veces peor en una mujer"; sobre todo, en un país con uno de los porcentajes mas altos de mujeres solteras, según el estudio de Myrtle Hill, en el censo de 1901 más de la mitad de mujeres entre 25 y 34 años permanecían solteras*.

"Nausícaa" se inicia con la escena de tres mujeres jóvenes en la playa. Edy Boardman empuja el cochecito del "bebe Boardman" y Cissy Caffrey cuida de sus dos hermanos gemelos "machotes" y "peleones". El texto adjudica a la mujer un papel meramente doméstico, Cissy media en la pelea entre sus hermanos con "la intuición de una madre" (U.333).

* ...an unusually high proportion of women remained unmarried –largely a result of post-famine inheritance patterns which saw the growth of the stem family system, where only one son inherited control of the family holding... other siblings were left with the choice of remaining at home as unpaid servants or leaving to seek employment anywhere (Hill 2003: 30-1).

La experiencia laboral para la mujer se iniciaba ya en la niñez, en las tareas domésticas y el cuidado de hermanos o familiares enfermos tenía prioridad sobre la instrucción, sobre todo, cuando la madre tenía que trabajar para poder alimentar a la familia, numerosa en su mayoría:

Urban children had many tasks to perform... For the oldest daughter in a family, domestic tasks may well have taken priority over schooling; all too often the need to tend to sick parents or siblings, or bring income into the household brought school-days to an early, sometimes abrupt, end (Hill 2003:26).

Gerty cuida de su madre aquejada de fuertes neuralgias y de su padre enfermo de gota (*U.339*); como Dilly Dedalus, las posibilidades de acceder a una educación y "ser una dama" se han visto frustradas por un padre alcohólico:

Had kind fate but willed her to be born a gentlewoman of high degree in her own right and had she only received the benefit of a good education Gerty MacDowell might easily have held her own beside any lady in the land and have seen herself exquisitely gowned with jewels on her brow and patrician suitors at her feet vying with one another to pay their devoirs to her (*U.333*).

El alcoholismo ha destrozado muchas familias, como la de Paddy Dignam y la suya propia, piensa Gerty, que se imagina boyante si no hubiese sido por su padre: "Had her father only avoided the clutches of the demon drink... she might now be rolling in her carriage, second to none" (*U.338*). Gerty recuerda su infancia desgraciada por el maltrato del padre con el tono condenatorio de los sermones que tantas veces ha oído desde el púlpito:

But that vile decoction which has ruined so many hearths and homes had cast its shadow over her childhood days. Nay, she had even witnessed in the home circle deeds of violence caused by intemperance and had seen her own father, a prey to the fumes of intoxication, forget himself completely for if there was one thing of all things that Gerty knew it was the man who lifts his hand to a woman save in the way of kindness deserves to be branded as the lowest of the low (*U.339*).

Tanto Gerty como Edy Boardman o Cissy Cafrey son exponentes de la cultura patriarcal y perpetúan ese mismo discurso de género, como dice Karen Lawrence, en el papel de madre "angelical" y de mujer fatal: "Gerty is 'troped'

according to the dual roles of angel in the house and female fatale" (Lawrence 1990: 252). Gerty cuida cada detalle de su aspecto físico para seducir. Igualmente, la indumentaria sofisticada de Cissy desentona con un físico atropellado, todavía de niña pero ya "buscando", como observa Bloom: "And the children twins they must be, waiting for something to happen. Want to be grownups. Dressing in mother's clothes" (U.354). Cissy, en su papel maternal y contemporizador hacia sus hermanos, utiliza el discurso preservador de los valores masculinos y exaltador de la "hombría", como observa Scott:

The narrative suggest that male militance ('man-o'-war top) is built into both language and dress for young Tommy.

At intervals, Cissy teaches Baby Boardman to talk... she places the father into his discourse by teaching him to say 'papa'. The narrator shares in stereotypical social values by stating the expectations that the bright, healthy baby boy will 'certainly turn out to be something great'. Even working in their own territory, and with ethics of nurture and peace, young women preserve the gender roles of males in society and discourse. It is part of this discourse that all of the young women bear diminutive endings on their names, as if they remain children (Scott 1987: 65).

El matrimonio y la maternidad era la única forma de reconocimiento social para la mayoría de mujeres jóvenes, siendo la emigración la otra alternativa frente a la desesperanza, como revela el estudio de Myrtle Hill:

An Irish woman born in 1900 could not expect to live beyond her mid-fifties, her chances of marriage would be considerable less than those of her counterparts in England, Scotland or Wales, and she was likely to join hundreds of thousands of her contemporaries seeking her fortune in Britain or on the far side of the Atlantic Ocean (Hill 2003: 3).

Gerty MacDowell, o las sirenas del Ormond, son personajes incapaces de ver más allá de las limitaciones de su contexto. La ausencia de formación y de derechos sociales socava la condición femenina que, subyugada a un mundo masculino, minusvalora a otras mujeres por tener su misma condición. En una población escasa de hombres elegibles, las otras mujeres se convierten en rivales; es el caso de Gerty que ve a Cissy Caffrey como una caricatura, con sus ropas ajustadas y altos tacones:

Cissy Caffrey and she was a forward piece whenever she had the opportunity to show off and just because she was a good runner she run like that so that he could see all the end of her petticoat running and her skinny shanks up as far as possible. It would have served her just right if she had tripped up over something accidentally on purpose with her high crooked French hills on her to make her look tall and got a fine tumble. *Tableau!* That would have been a very charming exposé for a gentleman like that to witness (U.343-4).

También Molly, en "Penélope", se compara con las demás mujeres, en concreto con sus rivales en el canto, a las que desea provocar su envidia:

They'd die down dead off their feet if ever they got a chance of walking down the Alameda on an officer's arm like me on the bandnight my eyes flashed my bust that they haven't passion God help their poor head I knew more about men and life at 15 than they'll all know at 50 (U.713).

Molly luce sus encantos con descarado orgullo y su envidia no es fruto –como en Gerty– de un sentimiento de inferioridad por su físico o por su clase social sino como forma de autoafirmación de género y por no ser aceptada por la sociedad. Molly no carece de razón respecto a su opinión de la mujer irlandesa, reprimida social y sexualmente por la religión y condicionada por la política, pues las relaciones sexuales con oficiales o soldados británicos eran, públicamente, castigadas; la película "la Hija de Ryan" es testimonio de esta práctica, de esta "venganza íntima" de la que habla el poema de Seamus Heany "Punishment".

LOS "BUEYES SAGRADOS" DE LA FERTILIDAD

Mrs Purefoy es el símbolo de la fecundidad, siguiendo el mandato de la *Biblia*: "Creced y multiplicaos", está condenada a procrear sin descanso: tras trece partos, nueve "retoños" sobreviven (U.379): "Reverently look at her as she reclines there with the motherlight in her eyes breathing a silent prayer of thanksgiving to One above, the Universal husband" (U.400). La narrativa, a modo de invocación religiosa, revela con ironía el acatamiento de la mujer que acepta servicial la voluntad del Padre Celestial y del padre "temporal".

El nuevo retoño será bautizado Mortimer Edward, como el influyente pariente de Mr Purefoy que trabaja en la oficina de recaudación de deudas e impuestos del Castillo de Dublín (véase Gifford 1988: 163). El marido, metodista, se siente ufano de la condición social que le otorgan sus relaciones con el estamento anglo-protestante y su puesto en el banco del Ulster: "He is older now (you and I may whisper it) ...a grave dignity has come to the conscientious second accountant of the Ulster bank, College Green branch" (U.400).

El episodio se inicia con un rito primitivo celebratorio del nacimiento de un varón. Los diferentes estilos –desde el anglo-sajón hasta De Quincey que parodian el desarrollo histórico de la prosa inglesa– son el vehículo para condenar a aquellos que olvidan el deber evangélico de la procreación. Para Hugh Kenner el propósito del estilo es, tan sólo, la aglomeración de hábitos de dicción que quedan en "el museo de la palabra":

A "style" for the purposes of the episode, is not the man, nor the voice nor even the age, but an agglomeration of habits of diction... we do not travel in time; we are locked in the early xx Century where the past exists in museums and past-writing in word museums (Kenner 1987: 108).

Con el estilo "moralizante" de Bunyan se reprueba la actitud frívola y profana de los contertulios en el Hospital de Maternidad que burlan "la sagrada función femenina" al grito de "copulación sin población" (U.402), proponiendo el uso de métodos contraceptivos. Stephen, junto a los estudiantes de medicina y otros juguistas –Punch Costello y Lenehan–, permanecen ajenos a los dolores de Mrs Purefoy, mientras bromean con el tema de la esterilización del coito, sólo con el fin de dar rienda suelta a su necesidad sexual. Lenehan, siempre presente en todo tipo de tertulias étlicas, lanza el rumor de que Stephen mancilló a una joven dama, comentario que da lugar a la celebración jocosa de una "posible futura paternidad". Stephen lo niega declarándose "el hijo eterno siempre virgen", respuesta irónica que es motivo para la carcajada y para la escenificación burlesca del humillante rito de la desfloración de las jóvenes "vírgenes" en Madagascar (U.375). Stephen, tras exponer con burla incrédula el misterio de la "Concepción", alaba la suerte de los lascivos creyentes por tener bula a su lascivia (U.374), en soterrada alusión a Mr Purefoy.

Bloom, reprueba el comportamiento de los jóvenes "talentos": "propio de una edad que no conoce piedad" (U.387) pero se muestra implacable con Frank Costello a quien considera un "miserable" y un error de la naturaleza por su grosería contra la "fragilidad" femenina (U.388). Pero Bloom no puede predicar con el ejemplo y también es objeto de las críticas del narrador moralista y, "cómicamente", sexista por "un hábito reprensible" y por desatender su deber marital: "en casa tiene el campo sin arar" (U.390); además de intentar seducir a una sirvienta de "los estratos sociales más bajos" (U.389).

Según Sultan, Bloom se distancia de su correlato homérico por sus pecados: "Bloom shares Odysseus reverent attitude, but acts like the Achaean's sinful, and, consequently, destroyed, crew" (Sultan 1987: 288). Aunque Hugh Kenner, como otros autores, intenten suavizar los escarceos sexuales de Bloom: "Mary Driscoll, a serving girl to whom he once made a certain sugestión" (Kenner 1977: 356), el intento fue algo más que una sugerencia para que la sirvienta tuviese que recurrir a la escoba como "ángel tutelar" (U.389-90). Para el narrador xenófobo, Bloom tendría que estar agradecido por tener derechos civiles siendo un "forastero":

But with what fitness, let it be asked, of the noble lord, his patron, has this alien, whom the concession of a gracious prince has admitted to civil rights, constituted himself the lord paramount of our internal polity? Where is now that gratitude that loyalty should have counselled?. During the recent war whenever the enemy had a temporary advantage with his granados did this traitor to his kind not seize that moment to discharge his piece against the empire of which he is a tenant at will while he trembled for the security of his four per cents? Has he forgotten this as he forgets all benefits received? (U.389).

La posición anti-imperialista de Bloom no encaja dentro de los esquemas ideológicos del narrador pro-británico, sobre todo en lo que atañe a sus inversiones. Aunque es considerado "no irlandés" por el resto de ciudadanos, como dice Vincent Cheng, Bloom defiende a Irlanda por encima de sus intereses económicos:

While the Oxen of the Sun narrator may question Bloom's right to speak as an Irishman (the Jews, expelled from the British Isles in 1290, were

readmitted under Cromwell but only gradually granted any civil rights), we can read between the lines: that whereas Bloom as a Jew is denied many civic rights and is constantly mistreated by his countrymen, he was still patriotically willing to speak up and criticize the British Empire during the Boer War, even against his own financial interests ...whose security may have been threatened if the English had lost (véase Cheng 1995: 243 y Gifford 1988: 429).

Stanley Sultan, sin dejar de reconocer la evidente corriente irónica, no duda de la autoridad moral de los diferentes estilos narrativos que coinciden en el deber de la procreación. Sultan toma como fuente de su argumentación las declaraciones personales de Joyce respecto a lo maravilloso de la paternidad y la tristeza de las familias sin hijos:

Joyce speaks in his descriptive letter of the *crime* "against fecundity" of "sterilizing the act of coition". And it may be sincere beyond those limits (...) And so, Joyce's personal attitude would seem to be in sympathy with the simple and old-fashioned values asserted in the Homeric correspondence, the cryptic "prelude", and the Bunyanesque moral denunciation of the whole group at the table (Sultan 1987: 286).

Ni Bloom ni Stephen se ríen "abiertamente" de los chiste verdes, observa Sultan, Bloom porque se siente culpable y Stephen porque se opone abiertamente a la contracepción:

The reason he will not mock mothers and maternity is probably his sense of guilt with respect to his own mother... his protest against the 'spilling" by the use of the "killchild" explicitly calls it a sin against "the Holy Ghost, Very God, Lord and Giver of life (Sultan 1987: 288).

Mas no es la voz de Stephen sino la voz condenatoria del narrador. De la disonancia entre la retórica piadosa y el lenguaje vulgar que trata un tema tabú surge la sátira y, con ella, la postura de Stephen que celebra el sexo que lo apartó del camino de la fe:

Yes, Pious had told him of that land and Chaste had pointed him to the way but the reason was that in the way he fell in with with a certain whore... and she lay at him so flatteringly that she had him in her grot which is named Two-in-the-bush or, by some learned, Carnal Concupiscence.

This was it what all that company that sat there at commons in Manse of Mothers the most lusted after... (U.377).

La autoridad moral de los estilos narrativos no puede ser mas que cómica pues de la conjunción de los valores que exalta Bunyan y del pastiche del estilo emerge una narrativa discordante y en conflicto. En opinión de Schwarz, estos mismos valores son rechazados por Bloom y Stephen cuya ideología es secular:

Joyce invokes Bunyan's values that focus on death as the birth of the eternal soul and the salvation of the soul through good works, only to discard those values. For Bloom's counsel and Stephen's thoughts are secular and pragmatic; in terms that recall Hamlet's soliloquy on suicide (Schwarz 1987: 202).

Para Schwarz, Joyce ha recuperado el estilo de Bunyan para mostrar que aquellos pensamientos que antes se tenían que ocultar ahora es posible sacarlos a la luz en una época menos represiva:

Joyce is smiling at how piety and chastity, even in their allegorical personifications, are mere words, are pretensions posing as truths, and cannot displace sexual desires... In a final irony, Joyce has impertinently revived Bunyan's style to show that it is *more* pertinent to a less repressed era where sexuality can be discussed humorously and boisterously, and where thoughts that were formerly hidden can now be openly acknowledged (Schwarz 1987: 203).

La consideración de Schwarz de que la sociedad irlandesa del momento era mucho menos represiva que la de Bunyan es optimista en exceso, sobre todo, teniendo en cuenta que los contraceptivos estuvieron prohibidos en Irlanda hasta 1979, cuando fueron sólo prescritos por razones médicas, aun así la población continuó reticente a su uso por cuestiones de ética religiosa:

Given the breath of conflicting views, it is not surprising that when the Republic's government passed a Health (Family Planning) Act in 1979, which stated that contraceptives could be supplied to married couples on prescription 'for genuine medical reasons or bona fide family planning', this did not guarantee easy access. Many women remained constrained by their religious beliefs, while others found themselves reliant on the attitudes of individual doctors, nurses or pharmacists, who could refuse to

co-operate with policies with which they disagreed on religious grounds (Hill 2003: 158).

Es la misma Iglesia restrictiva la que ha moldeado a Stephen; su angustia es la secuela de una educación que, latente, provoca un conflicto individual y, a su vez, el rechazo de una comunidad que se muestra servil al orden hegemónico. Como dice McGee, Stephen resiste cualquier tipo de identificación social:

Stephen refuses every social identity and enmeshes himself in contradictory relations to both men and women. These relations, however signify more than sexual ambivalence; they signify, through repression, sexual crisis as a symptom of social crisis, of social contradictions that leave their mark on Stephen on the form of an impossible desire, an interminable mourning, whose object is the abject, the alienated being of his mother and all the others who have been chewed up by the hangman god, the patriarch, the hegemonic class (McGee 1988: 192).

Tras rechazar la fe, Stephen niega todo un pasado que creía dar sentido a su existencia. Ahora queda el vacío de una vida todavía por reconstruir pues, como deja entrever un irónico narrador, recuperar la fe no es una cuestión de deseo:

But was young Boasthard's fear vanquished by Calmer's words?... And was he neither calm nor godly like the other?. He was neither as much as he would to be either. But could he not have endeavoured to have found again as in his youth the bottle Holiness that then he lived withal? Indeed not for grace was not there to find that bottle (*U.377*).

La exagerada exhortación de Stephen, invocando a Erin y a Milesio, es una ácida sátira al credo católico cuyo papado consintió la venta de Irlanda. En la prosa latina de Milton, Stephen invoca a Milesio, el antepasado legendario de los celtas irlandeses y a Erin (Irlanda) cuya fe "thy lord" los vendió a un puñado de mercaderes (Inglaterra). El texto reproduce un fragmento de *Irish Melodies* de Thomas Moore (véase Johnson 1993: 912) y es, aparentemente, una parodia de las exaltadas creaciones del Renacimiento Literario:

Remember, Erin, thy generations and days of old, how thou settedst little by me and by my word and broughtest in a stranger to my gates to commit fornication in my sight and to wax fat and kick like Jeshurum. Therefore has thou sinned against the light and hast made me, thy lord to be the

slave of servants. Return, return, Clan Milly: forget me not, O Milesian
Why hast thou done this abomination before me that thou didst spurn me
for a merchant of jalaps... (U.375).

Mr Dixon, imitando la manera de Jonathan Swift que ridiculiza la historia del catolicismo en *A Tale of a Tube* (véase Johnson 1993: 914), expone la Historia de Irlanda de explotación en manos de la Iglesia Católica y de la monarquía inglesa desde el siglo XII al XVI: "It is the same bull that was sent to our Ireland by Farmer Nicholas, the bravest cattle breeder of them all with an emerald ring in his nose" (U.381). "Farmer Nicholas" alude a Nicholas Beaspeaker, Adrian IV, el Papa inglés que con una bula papal cedió las tierras irlandesas a Enrique II para que acabase con los "irreligiosos vicios irlandeses". La sortija con una esmeralda fue el símbolo de su potestad sobre Irlanda. Enrique VII promulgó las leyes de jurisdicción sobre las tierras (Johnson 1993: 914) y Enrique VIII, añade el señor Vincent, fue proclamado por el Papa defensor de la fe "the father of the faithful" (U.381). Por una ironía, el proceso culminaría con su auto-proclamación de cabeza de la Iglesia y del Estado, hecho que relata Mr Dixon, con sarcasmo, continuando con la metáfora bovina. El texto juega con el doble sentido del término "bull" de bula papal y de todos los "toros": "Papas y "Harrys" (desde Enrique II hasta Enrique VIII) que, ávidos de poder, se convirtieron en "amos del cotarro" ("boss of the show"):

But one evening, says Mr Dixon, when the lord Harry was cleaning his royal pelt to go to dinner... he discovered in himself a wonderful likeness to a bull and on picking up a blackthumbed chapbook that he kept in the pantry he found sure enough that he was a lefthanded descendant of the famous champion bull of the Romans, *Bos bovum*, which is good bog Latin for boss of the show (U.382).

Radford alude a un tema candente para los nacionalistas: la estrecha relación entre la corona inglesa y el papado, en concreto, durante el papado de Leon XIII: "Leo had issued a rescript condemning and boycotting the plan campaign of the Irish National league and in effect warning the Irish church to stand clear" (Radford 1978: 309).

Mr Vincent y Mr Dixon se burlan de la actitud de las mujeres irlandesas que, serviles a la Iglesia, permanecen ajenas a la usurpación de Irlanda y ofrecen,

incondicionales, "cualquier clase de servicio" a "Farmer Nicholas" para satisfacer la voluntad del Papa y servir al representante de Dios en la tierra:

He had horns galore, a coat of gold and a sweet smoky breath coming out of his nostrils so that the women of our island, leaving doughballs and rollingpins, followed after him hanging his bulliness in daisychains.

(...) so that maid, wife, abbess and widow to this day affirm that they would rather any time of the month whisper in his ear in the dark of a cowhouse or get a lick on the nape from his long holy tongue than lie with the finest strapping young ravisher in the tour fields of all Ireland (*U.381*).

La sátira es misógina pero no deja de apuntar al grado de acatamiento religioso que somete a la población femenina al inmovilismo y conformismo social. Margaret MacCurtain dice sobre este adoctrinamiento de la Iglesia:

The reform programme of the Church ignored women's intellectual formation...The family and the domestic sphere was where wives as well as nuns belonged. Women became the target of catechesis in the home which ensured an unquestioning religious conformity and understanding... they were rendered silence and invisible (MacCourtain 1991: 8).

La actitud patriarcal del catolicismo ignoró la formación de la mujer que, limitada al ámbito de lo doméstico, quedó sin representatividad. El machismo de los allí presentes reproduce el discurso mimético a que ha sido sometida la mujer, en el transcurso de la historia, por el hombre. Sin voz, sin recursos y analfabeta, la mujer encuentra en la religión un paliativo frente a su suerte.

Con el lenguaje de Malory, se inicia el debate sobre el sacrificio de la vida de la madre en el parto para salvar al hijo, como ordena la Iglesia Católica. El joven Madden, ante este dilema, se arrepiente de haber dejado morir a una madre. Lynch sentencia que ni la ley puede remediar el mal que gobierna el mundo y cómo puede la gente creer lo contrario (*U.371*). Las "mentes brillantes" de Dublin –que, como dice Frank Delaney, no respetan la fertilidad (Delaney 1983: 145)–, no dudan en su postura unánime de salvar a la madre, hecho que pone de manifiesto el ultraje de la Iglesia sobre la mujer cuyo cuerpo ha condenado durante siglos.

La alabanza al personaje de Mr Purefoy, imagen del buen padre cristiano, dará conclusión a la serie de parodias de la prosa histórica: "You, too have fought the good fight and placed loyally your man's part. Sir, to you my hand. Well done, thou good and faithful servant!" (U.400). Para Sultan, Mr Purefoy es el único ejemplo de figura masculina que tiene familia y que cumple con su responsabilidad como padre y marido: "In fact, Purefoy is the only character in the novel who does so –who is a good husband and father" (Sultan: 1987:294). El estilo de Carlyle –que enmarca el exaltado fragmento final dedicado a Mr Purefoy– es, para Sultan, la conclusión al mensaje del episodio: el pecado del sexo sin fecundación:

And in this pronouncement which concludes the progression of parodies there is no trace of even genial satire. Although the passage is a parody, the burden is so clearly the culmination of Joyce's thesis that even Thomas Carlyle's characteristic enthusiasm may be said to be adopted with thorough sincerity. Explicitly condemning both the young men, who perpetuate Herod's slaughter of the innocents, and Bloom, who will and would and waits and never does, Joyce has made a final restatement of the chapter's theme (Sultan 1987: 294).

Gilbert and Gubar ofrecen una lectura tan literal que borra cualquier intención irónica y, así, concluyen que el episodio es una muestra más del discurso patriarcal:

The barring "boyaboy" is his [Joyce] language, a patriarchal word made flesh in the extended patrius sermo of history. Mr Purefoy is triumphantly flung (in a Carlylean birth passage) into "God's air, the Allfather's air" (Gilbert and Gubar 1988: 260).

Pero, contrariamente, la corriente irónica que marca el estilo socava la ética del fragmento. Mr Purefoy no es un ejemplo edificante ni la reparación al comportamiento disoluto de los que "cometen el pecado contra la fecundidad"; el fragmento es, mas bien, una sátira jocosa y corrosiva hacia el "padre ejemplar" y religioso, esta vez protestante. Después de trece partos, sólo puede ser irónico alentar al progenitor a que continúe aumentando "la prole":

'Tis her ninth chick to live, I hear, and Lady day bit off her last chick's nails that was then a twelvemonth and with other three all breastfed that died written out in the king's bible (U.379).

Para Vincent Cheng, no es casual que sea el estilo de Carlyle el que dé conclusión a la historia de la narrativa inglesa, sobre todo, porque sabía como tratar la cuestión irlandesa: "Black-lead them and put them over with the niggers" (L. Gibbons, en Cheng 1995:30). L. P. Curtis señala el modo en que la literatura ha contribuido al discurso de la superioridad intelectual de los anglosajones frente a los celtas, desde los tiempos isabelinos con Spenser, la época puritana con Milton, hasta el siglo XIX con los autores ingleses más respetados, desde Ruskin a Kipling. La caracterización de Carlyle de los irlandeses "wild Milesian features, looking false ingenuity, restlessness, unreason, misery and mockery" (L. P. Curtis, en Cheng 1995:25), posiblemente, no fue una opinión inadvertida por Joyce.

Según Fuller, el objetivo de las parodias literarias no es el placer de reconocer el estilo ni es significativo la analogía con el desarrollo del feto, como declaraba el autor:

Joyce's justification of the parodies –that the development of style parallels that of the foetus– is not crucial. Nor is the point of the parodies the learned pleasure of recognising styles. What Joyce does need is for the reader to identify a style's usual parameters of subject-matter, and, as often elsewhere in the novel, to recognize that kind of sensibility or world view implied by a mode of language (Fuller 1992: 69).

Pero la sucesión de estilos no implica variación alguna en la idea de la mujer, a merced del vaivén lingüístico e ideológico. Los estilos, ya anglosajón, de Milton o de Bunyan, De Quincey o el vulgar, reproducen el mismo discurso patriarcal bajo el soporte del lenguaje: "In the changing styles of literary history, woman's economy changes as she is alternately valued and devalued, her body, rhetorically, flowered and deflowered" (Lawrence 1990: 250).

Al final del siglo XIX, las teorías sobre la eugenesia mitificaron el papel primordial de la mujer en el futuro de la raza. El deber de la procreación ya no era sólo un deber religioso, ahora se convertía en un deber patriótico:

Woman is nature's supreme instrument of the future of race culture. Man has the racial instinct, woman serves as that instinct's instrument through procreation (C. Saleeby, en Doyle 1993: 155).

Así como la sexualidad era el fin último del matrimonio, en su función de la continuidad de la raza, la mitificación del papel de la mujer como procreadora de la especie la convertía en un mero receptáculo a merced de la ideología nacional. Como apunta Laura Doyle, la degradación del sexo femenino aparecía envuelto de un halo mítico:

Racial and sexual sciences, and the forms of dominance they underwrote... intersected most crucially in what can be called racialized mother figures. Mothers took on a newly articulated importance not just as instruments and objects of men's power but also as pawns and vessels of white men's racial power (véase Doyle 1993: 156).

La argumentación de Sultan, en cambio, apoya la teoría de la responsabilidad moral de cada hombre en su deber de contribuir con la "procreación" a la prosperidad de la nación:

In the Latinate "prelude" to the chapter, Joyce declares that each man's fulfilment of that responsibility is the sole basis for the prosperity of the nation. The fact that the men in the novel are the "citizens" of an impoverished captive country whose marriage and birth rates had been falling for half a century cannot be coincidental (...) Philosophically primitive, theologically simplistic, and politically obvious, it is nevertheless the principal assertion about the nature and conduct of man made thus far in this highly sophisticated novel (Sultan 1987: 295).

Pero el descenso de matrimonios y nacimientos que menciona Sultan no fue un fenómeno sociológico casual sino consecuencia de la caída en picado de la población irlandesa que pasó de 8 millones en el censo de 1841 a 4.5 millones en el censo de 1901. Aparte de los problemas económicos, la hambruna causó la muerte y emigración de más de un millón de personas entre 1845 y 1848 y la subsiguiente emigración masiva de las décadas posteriores (véase Fuller 1992: 6); el *citizen*, en *Ciclopes*", se hace eco de este hecho:

We have our greater Ireland beyond the sea. They were driven out of house and home in the black 47 (...) Ay, they drove out the peasants in hordes. Twenty thousand of them died in the coffinships (*U.316*).

En este contexto, era la alta *ratio* de familias numerosas* y la dificultad de alimentar a los hijos una de las cargas más dolorosas para la mujer de la época. Mary E. Daly, en su informe sobre la fertilidad marital de Irlanda en la primera mitad del siglo xx, subraya el desentendimiento de la Iglesia y el Estado respecto a las adversas consecuencias de las familias numerosas en la economía y la sanidad (M. E. Daly, en Kelly, J. (2003). Obtenido el 9 de marzo de 2005 en <http://www.nationalarchives.ie/wh>).

Después de trece partos no es irónico sino cruel para la madre alentar el "tesón" de Mr Purefoy a que continúe con la progenie "por el bien nacional", como entiende Sultan. En todo caso, la "excedida" exhortación, como la vulgaridad de los símiles, desvirtúa la supuesta intención ética del fragmento:

By heaven, Theodore Purefoy, thou hast done a doughty deed and no botch! Thou art, I vow, the remarkablest progenitor barring none in this chaffering allincluding most farraginous chronicle. Astounding! In her lay a Godframed Godgiven preformed possibility which thou has fructified with thy modicum of man's work. Cleave to her! Serve! Toil on, labour like a very bandog and let scholarment and and all Malthusiasts go hang (U.402).

Joyce definió "los Bueyes del Sol" como el delito contra la fecundidad al esterilizar el acto del coito, definición que para Valverde es irónica pues "el verdadero protagonista es el estilo" (Valverde 1983. Vol.II: 5).

Son numerosos los análisis críticos que ponen el acento en el aspecto estilístico (véase Scholes 1989: 248-9, 251) pues la preeminencia del estilo, en su función paródica, y la consideración de ser un documento de la historia de la prosa inglesa capta la atención del episodio. Es el estilo, en su "anacronismo" intencionado, el que absorbe el protagonismo por su misma inadecuación narrativa. La atención se desplaza hacia el narrador rebuscado y cursi –para los parámetros actuales– y la parodia de los estilos se convierte en el eje interpretativo.

*Las familias eran numerosas, en su mayoría. Un 36% de las mujeres casadas en 1911 tenían 7 hijos o más (véase Hill 2003: 22).

Efectivamente, todos los estilos narrativos sirven de vehículo para condenar el pecado contra la fecundidad pero la definición de Joyce es, doblemente, irónica pues la parodia se extiende tanto al estilo como al mensaje que trae consigo cada estilo: la procreación es el fin último de la función femenina; Stephen lo proclama a modo de sermón al estilo de John Wycliffe's:

He said also how at the end of the second month a human soul was infused and how in all our holy mother foldeth ever souls for God's greater glory whereas that earthly mother which was but a dam to bring forth beastly should die by canon for so saith he that holdeth the fisherman's seal, even that blessed Peter on which rock was holy church for all ages founded (*U.372*).

El tono paródico que envuelve al sermón revela, entre líneas, el crimen contra la mujer, condenada a parir sin descanso por el mandamiento de la *Biblia* que, a su vez, bendice la premura sexual incontrolada del "creyente" esposo. Pero Mr Purefoy no es tan "modélico" ni se salva de la farsa cómica del estilo que, esta vez con la voz del católico Cardenal Newman, saca a la luz las sombras de aquellos pecados que Mr Purefoy pretendía pasar por alto:

There are sins or (let us call them as the world calls them) evil memories which are hidden away by man in the darkest places of the heart but they abide there and wait. He may suffer their memory to grow dim, let them be as though they had not been and all but persuade himself that they were not or at least were otherwise. Yet a chance word will call them forth suddenly and they will rise up to confront him in the most various circumstances, a vision or a dream, or while timbrel and harp soothe his senses or amid the cool silver tranquillity of the evening or at a feast at midnight when he is now filled with wine (*U.400*).

La tripulación de la Odisea, en contra de la advertencia de Odiseo, comete el crimen contra la fertilidad al sacrificar a los Bueyes del Sol para satisfacer su hambre, y el castigo de los dioses llega con los gemidos de los bueyes sacrificados y con la violenta tormenta que hará desaparecer a la tripulación. El sacrificio del ganado de Kerry por la peste (*U.380*) forma parte de la metáfora del capítulo, así como el comentario de Frank Costello (tras la entrada de la recatada enfermera para avisar al doctor Dixon) establece la analogía de las mujeres con las vacas: "A monstrous fine bit of cowflesh!" (*U.386*), también Milly, la hija de Bloom, es "una becerrita caprichosa" (*U.379*), y los gemidos de

Mrs Purefoy llegan a la tertulia ante la insensibilidad general, sólo Bloom es capaz de apiadarse de su dolor.

El texto ofrece la paradójica conjunción de un narrador arcaico que denuncia, como desde el púlpito, la concupiscencia carnal que aparta a la mayoría de los presentes del camino de la fe pero que, a su vez, dispone, a su antojo, del lenguaje vulgar y tabú. Como observa Fuller: "At other times the comedy comes from working against the style's usual content... Joyce also lets elements from outside a dominant style peep humorously through..." (Fuller 1992: 69). De la convergencia de narrativas antagónicas emerge la farsa grotesca, como la conclusión de los presentes que, ante la dicotomía "Pájaro-en-Mano" (las prostitutas) o "Cree en Mí" (la fe), se pronuncian por el sexo pues es lo único que posee un razonamiento comprensible (U.377). Un estrepitoso trueno interrumpe la tertulia y hará palidecer a Stephen, el único que interpreta la ira divina contra la profanación del mandamiento (U.378). El, hasta ahora, jactancioso Stephen se siente humillado por el miedo y es objeto de la burla de los presentes. El posible castigo divino todavía atenaza su espíritu para recordarle su mortalidad y el sentido de culpa por su vida pendenciera.

Frente a la visión idealizada de la mujer bajo el halo de la maternidad, el embarazo es para la mayoría del sexo masculino una prueba de potencia viril. En ambos casos, la mujer es reducida a valor de uso o a simple objeto sexual. La mujer se dirime, así, entre dos imágenes: la de virgen o la de "puta". Siguiendo con la metáfora del ganado, el divertido y "chistoso" Mulligan, aparece en la tertulia para anunciar su proyecto de crear una granja de fertilización, ofreciéndose como semental y aprovechando sus buenas relaciones con el poder. La granja, en cuestión, se llamará *Omphalos* y es propiedad de Lord Talbot de Malahide, miembro del partido Tory y opositor al partido irlandés. El proyecto tiene como fin seleccionar a la especie y así fecundar a las "buenas hembras" sin distinción de clase social, liberándolas de las vejaciones conyugales y de los defectos congénitos de algún "vil bonzo" o "villano" con "proclividades adquiridas" (U.383). Mulligan, con su locuacidad demagógica y atractivo personal tiene discurso para todos, a los más rudos les presenta analogías con el reino animal y a los más eruditos les ofrece el latín,

poniendo en boca de Cicerón, una cita de su invención sobre la depravación de un país cuyas mujeres prefieren la lascivia de los gaélicos a las potentes erecciones del centurión romano.

Si en el primer episodio de *Ulises*, Buck Mulligan, proponía "helenizar la isla", en el sentido esteticista de Wilde, para hacer "sierva" a la imaginación irlandesa (véase I. EL COLONIALISMO CULTURAL Y POLÍTICO), en "los Bueyes del Sol", la guasa de Mulligan hace de la mujer un objeto de experimentación sexual para mejorar la raza tras retratar el "esperpéntico" espectáculo que ofrecen las calles:

The other problem raised by the same enquirer is scarcely less vital: infant mortality. It is interesting because, as he pertinently remarks, we are all born in the same way but we all die in different ways. Mr M. Mulligan (Hyg. et Eug. Doc.) blames the sanitary conditions in which our greylunged citizens contract adenoids, pulmonary complaints etc. by inhaling the bacteria which lurk in dust. These factors, he alleges, and the revolting spectacle offered by our streets, hideous publicity posters, religious ministers of all denominations, mutilated soldiers and sailors, exposed scorbutic cardrivers, the suspended carcasses of dead animals... –these, he said, were accountable for any and every falling off in the calibre of the race" (U.398).

Mulligan, como el resto de la elite médica allí reunida –también la del narrador "moralista" y "xenófobo"–, es el exponente de las teorías del materialismo científico que, al principio del siglo xx, intentaban dar justificación biológica a las mitologías sobre el sexo y la raza; mitologías que, como argumenta Laura Doyle, entraban en contradicción al considerar "lo corporal" como el aspecto más indigno de la persona:

That is, when racial and sexual science attempted to make biology the highest authority and the final cause of value while maintaining the body's status as the lowest, most debased value, attributing "bestiality" to women, blacks, Jews, and others, it mounted a contradiction (Doyle 1993: 157).

De ser mitificada como instrumento de ideologías nacionales, la mujer pasa a ser un mero objeto biológico para las "mentes científicas" del momento. En el hospital, la mujer no tiene voz, sólo llegan sus gemidos.

El único acontecimiento en "los Bueyes del Sol", señala Edna Duffy, es el nacimiento del niño de Mina Purefoy y el sufrimiento de la madre tras un laborioso parto; no obstante, el grueso del episodio lo constituye la amalgama de estilos representativos del canon de la Historia literaria Inglesa que sirven para relatar la insolencia juvenil de unos estudiantes ebrios; mientras no existe estilo, en esa cultura patriarcal y colonial, que dé voz al sufrimiento de Mina Purefoy:

It is as if such styles, the styles of England's literary history, could not be brought to bear on a description of a woman in labour in one of England's colonies, so that they can only refer to the lives of women as fleetingly glimpsed background figures in a world of men (Duffy 1994: 185).

Terry Eagleton, desde una perspectiva político-histórica, considera que los estilos representan el sistema de valores de las fuerzas de ocupación imperial:

The pastiche of styles in the "Oxen of the Sun" not merely discredits the category of styles as such but presents an enumeration of *English* styles, of the styles of the imperial occupying armies (Eagleton 1990: 62).

La última parodia narrativa finaliza con Carlyle pero el término del *tour* estilístico del episodio se encuentra en el verdadero vocerío de los estudiantes: "It is the talk of well educated and very drunk young men of 1904, full of slang, imitations of Negro, Scottish, Jewish and Chinese speech, ellipsis and abbreviations" (Sultan 1987: 290).

Una confusión de lenguas, bajo los efectos etílicos, da punto final al episodio y a los estilos literarios que le han precedido. En este sentido, no sólo es una parodia de las formas narrativas como objetos de museo –como decía Kenner–; también, añade Schwarz, es un ataque al sistema de valores que invocan: "Joyce's basic premise that reality is relative is a function of the *observer*. The styles do not merely parody forms of writing but also invoke the value system with which they are associated" (Schwarz 1987: 201).

Bloom declarará ante un juez acusado de inmoral en "Circe" por dos de los personajes mencionados en este capítulo, entre otros, la sirvienta Mary Driscoll

(U.436-7) y Mr Purefoy, que acusará a Bloom de utilizar un "artilugio mecánico" para "frustrar los sagrados fines de la naturaleza" (U.464). Mulligan intercederá para mitigar la condena con unas pruebas médicas que demuestran que la perversión de Bloom es fruto de malformaciones congénitas. Dr. Madden propone la conservación de las malformaciones para el estudio de futuras generaciones y Dr. Dixon, a pesar de anunciar su anormalidad sexual: "the new womanly man", lo declara una persona "abstinente" y "piadosa" e implora su clemencia por estar en cinta (U.466). La "cháchara" médica es persuasiva y el público, conmovido, realiza una colecta para ayudar a Bloom. Pero la denuncia del evangelista Alexander Dowie desencadenará su linchamiento general en "Circe" (U.464), acusado de "perversidad infantil, de infame y vil caliban".

El folleto del evangelista americano da punto final a "los Bueyes del Sol" (U. 406-6), ofreciendo el nuevo negocio de la salvación: una modalidad actualizada de difusión de la fe, acorde con la algarabía juvenil de jergas reinantes:

Es poco probable que la jerga entre "bíblica e inculta" (véase "Circe", U.464) de un predicador ofrezca, narrativamente, la posibilidad de redención al joven grupo de insensibles "libertinos", como sugiere Peter Garret (véase Garret 1969: 250), que corren en tropel hacia Burke's para calmar su sed, cual ganado zodiacal hacia el mar muerto en un ruido de voces sin sentido.

EL JUICIO FINAL DE CIRCE

Bloom y Stephen expiarán sus terrores secretos en el escenario onírico de "Circe" que borra la línea divisoria entre lo real y lo imaginario. Todos aquellos personajes que han contribuido a su marginación y a su sentido de culpa, en episodios anteriores, vuelven para protagonizar su linchamiento final. Bloom es condenado a muerte y también crucificado. Stephen, víctima de la traición de una mujer (Cissy Caffrey), será abatido por Private Carr. El episodio ofrece una investigación tan cómica como profunda del subconsciente y del miedo latente, no sólo de Bloom y Stephen, sino de una sociedad marginada y convulsionada por la historia.

"Circe" fue escrita y rescrita nueve veces entre junio y diciembre de 1920 cuando Dublín era una ciudad sitiada bajo el toque de queda y la Guerra por la Independencia alcanzaba su punto más álgido. Edna Duffy subraya el contexto de violencia política y rebelión civil que irrumpe en el trasfondo de "Circe":

As he wrote "Oxen of the Sun", through the spring of that year (1920), assassinations and ambushes, and reprisals were the order of the day in Ireland. During the summer and autumn of 1920, while Joyce was writing and revising "Circe", the war of Independence reached its height with shootings, burnings, and assassinations everywhere... At the time when the truce was signed between representatives of the British army in Ireland and the IRA in July 1921, he was adding the Messianic scene... Bloom's dream of glory to "Circe" (Duffy 1994: 17).

El último momento de mayor tensión dramática de "Circe", con el anuncio del fin del mundo y que concluye con la confrontación de Stephen con el soldado Carr, es una clara alusión al levantamiento de Pascua de 1916 (véase Gifford 1988: 525) y, como señala Radford, el episodio va más allá de la esfera personal de Bloom o Stephen para poner en escena el inconsciente colectivo de una comunidad ante el conflicto histórico:

On the naturalistic surface, the scene is banal and petty –a drunken soldier and a drunken civilian squabbling on a sordid street corner– but Joyce has now suspended a great web of unified historical allusion beneath the surface of his Dublin. All characters and all places are suitable for the re-enactment of that history, either as Marxian farce or as nightmare parody. The phantasmagoric mirror of "Circe" does not only reflect the personal unconsciousness of Bloom and Stephen as individuals; it reflects the collective unconsciousness of a city where that unconscious is always on the verge of bursting through into present reality (Radford 1978: 312).

Hugh Kenner, en su detallado análisis del episodio (véase Kenner 1977: 358-9), se centra en los conflictos psicológicos de Bloom y Stephen sin mencionar la misa negra ante el cuerpo desnudo de Mrs Purefoy o la alusión al conflicto armado en la escenografía grotesca del Juicio Final que precede a la caída de Stephen. Para Harry Blamires el desastre cósmico es producto de la mente delirante de Stephen y no contempla las referencias a la Rebelión de 1916:

Stephen's imagination takes its cue from Cissy and theatrically inflates the situation at the moment of eminent impact by focusing upon it the traditional imagery and literary paraphernalia of tragedy and cataclysm; brimstones fires, clashing armies... and, in farcical contrast, the hysterical fright of society ladies who lift their skirts above their heads (Blamires 1988: 186).

La dirección de escena recrea una esperpéntica representación de la llegada del fin del mundo a Dublín, con la gran guerra que destruirá el mundo como preludio al fin de los tiempos y a la llegada del anticristo (véase Gifford 1988: 525). Voces distantes anuncian la quema de Dublín, bajo el ruido de cañones y fuego de artillería, imagen que alude al *Easter Rising* y que converge, satíricamente, con la batalla de Armageddon, con efectos especiales de temblores de tierra y tinieblas. Las mujeres de la alta sociedad, aterradas, se levantan las faldas para no ver (U. 555-6):

DISTANT VOICES

Dublin's burning! Dublin's burning! On fire, on fire!

(Brimstone fires spring up. Dense clouds roll past. Heavy Gatling gunsboom. Pandemonium. Troops deploy. Gallop of hoofs. Artillery. Hoarse commands. Bells clang. Backers shout. Drunkards bawl. Whores screech... Shrieks of dying. Pikes clash on cuirasses. Thieves rob the slain. Birds of prey, winging from the sea... (U.555).

"*Pikes clash on Cuirasses*", frase que traslada la rebelión de 1798 al conflicto del momento, rebelión en la que el campesino irlandés se enfrentó con la rudimentaria pica "pike" contra la caballería inglesa bien protegida por corazas "cuirasses" (Gifford 1988: 525) y alusión recordatoria de la limitada capacidad defensiva del pueblo frente a la superioridad estratégica de Inglaterra a lo largo de una historia de enfrentamiento armado.

Como colofón, la llegada del anticristo será interpretada por el Padre Malachi O'Flynn (Buck Mulligan) y por el Reverendo Hugh C. Haines Love. Buck Mulligan, convertido en sacerdote diabólico, celebra una misa negra en el ombligo desnudo del "cuerpo pobre pero fértil" de Irlanda: Mina Purefoy:

(...On an eminence, the centre of the earth, rises the field altar of Saint Barbara. Black candle rise from its gospel and epistle horns. From the high Barbicans of the tower, two shafts of light fall on the smokepalled altarstone. On the altarstone Mrs Mina Purefoy, goddess of unreason, lies, naked, fettered, a chalice resting on her swollen belly. Father Malachi O'Flynn in a long petticoat and reversed chasuble, his two left feet back to the front, celebrates camp mass. The reverend Mr Hugh C. Haines Love M. A. in a plain cassock and mortar board, his head and collar back to the front, holds over the celebrant's head an open umbrella.) (U.556).

El cuerpo embarazado de Mina Purefoy se convierte en el símbolo de Irlanda, grotescamente, ofrendado en sacrificio por el poder político en connivencia con la Iglesia: el reverendo Love sostiene el paraguas al celebrante Mulligan; asimismo, el nombre compuesto del Reverendo Hugh C. Haines Love asocia al usurero Padre Love (véase III.2.3. LA CIUDAD Y LAS ROCAS ERRANTES) con el inglés oportunista Haines para denunciar el tema de lealtades políticas. En una caricatura del "triunvirato", el secuaz de Haines –Mulligan– eleva la hostia sangrante (metáfora de la traición a Irlanda por parte del estamento anglo-irlandés) mientras el Reverendo Haines Love muestra el trasero peludo en el que lleva clavada una zanahoria.

LA CONDENA DE GÉNERO: "THE NEW WOMANLY MAN"

Las peripecias del día de Bloom se convierten en fantasía grotesca en el degradado barrio de los burdeles, predominando el tema de la marginación y la soledad. Bloom es acusado de perversión y exhibicionismo sexual por un tropel de damas, entre ellas Gerty MacDowell, Martha Clifford y la criada Mary Driscoll. Bloom inventa para su defensa sus conexiones con la alta jerarquía (U.440).

En analogía a la conversión de tripulación de Ulises en cerdos, Bloom se metamorfosea en una criatura degenerada. Las damas de la alta sociedad son las que lo acusan con mayor crueldad; Mrs Bellinham, que exhibe su holgada posición social con su escudo de armas y cochero, lo acusa de incitarla a cometer adulterio, mostrando la indecente correspondencia epistolar de Bloom, al estilo del personaje masoquista de la novela de Sacher-Masoch *Venus in*

Furs (véase Sultan 1987: 315); Mrs Barry Yelvertorn por enviarle novelas pornográficas (U.441). La "honorable" Mrs Mervyn Talboys, vestida de amazona con botas altas y espuelas, ordena su arresto por enviarle pornografía y haberle implorado ser azotado "viciosamente"; Bloom suplica ser montado y fustigado por la amazona. Tras ser declarado "cornudo" general, le bajan los pantalones para ser azotado en la vía pública (U.444).

Las mujeres que lo denuncian por pervertido, más tarde mojarán sus pañuelos en el semen del *croppy* (U.551), una muestra significativa de un grado de depravación mayor y alusión a un hecho real que ocurrió tras la ejecución de Robert Emmet. Radford reproduce la noticia periodística del *Weekly Freeman* del 26 de Septiembre de 1903.

...he [Joyce] has added a clear allusion to Robert Emmet, referring to "the numbers who stole reverently into the shadow of the scaffold when the soldiers were withdrawn and pressed handkerchiefs to the ground still sodden with the hero-martyr's blood" (Radford 1978: 314).

Las damas de la alta sociedad rebelan su condición de cornudo, acusación que es llevada al terreno de lo público, y de lo político cuando es condenado por anarquista, como afirma Edna Duffy, el terrorismo juega en el terreno divisorio de lo público y lo privado (Duffy 1994: 145). Bloom, nervioso, insiste en que no lleva una bomba sino una pata de cerdo. El tribunal que lo condena, presidido por Sir Frederick Falkiner, presidente de la Judicatura de Dublín, criticado por Bloom en "Lestrigones" (véase III.2.3. LA CIUDAD Y LAS ROCAS ERRANTES), está compuesto por los hombres que lo han marginado en su día. Bloom se salva justo a tiempo del barbero de Liverpool, Rumboldt –el que ajustició al rebelde en "Cíclopes"–, gracias a la intervención del difunto Paddy Dignam que declara que Bloom asistió a su funeral (U.445-6). Porque Bloom representa el hombre de la calle cuya vida cotidiana es sorprendida por el clima de acoso y terror policial, en su caso, es considerado sospechoso por llevar un traje negro.

La pasividad de Bloom y su rechazo de la fuerza en "Cíclopes" es, para Ellmann, la actitud de sumisión propia del masoquismo:

In the worst light, Bloom's passivity in the face of Boylan advances to Molly, and his rejection of force in the Cyclops episode, seem part of a willing submission comparable to that of Sacher-Masoch (Ellmann 1983: 369).

Con similar opinión, Patrick Parrinder afirma: "The whole basis of his efforts to come to terms with his cuckoldry is undermined by the masochistic scenes which suggest that he actively enjoys sexual humiliation" (Parrinder 1984: 155). No obstante, las relaciones sexuales con Molly no muestran, en el recuerdo de Bloom, indicio alguno de humillación. Bloom recuerda la pasión del sexo con Molly con romántica nostalgia.

Según Sultan, Bloom se siente culpable y merecedor de castigo pero no por su masoquismo sino por su fallo como marido al haber sido incapaz de mantener relaciones sexuales con su mujer durante once años: "He does crave punishment, but not to any important extent for sexual gratification (the strict meaning of masochism)" (Sultan 1987: 316). Para Blamires, las inclinaciones femeninas latentes salen a la luz en su deseo de ser sodomizado por Bella, la dueña del prostíbulo (Blamires 88: 174, 177); Bloom adquiere formas de cerdo hembra, mientras Bella adquiere nombre masculino "Bello", imagen que, para Bonnie Scott, asocia a la mujer con lo "animal" y al poder con lo masculino:

While Homer's Odysseus is spared the humiliation of Circe's magic, the less heroic Bloom gives up his Molly, and is made swinelike, and simultaneously a 'she'. The adjustment links animals and the female, and masculinizes the concept of power (Scott 1987: 93).

Sheldon Brivic considera las fantasías masoquistas como un conflicto de Edipo no resuelto. Bloom reacciona a la hostilidad social y a la presión psicológica haciendo culpable a la mujer para evitar el conflicto irresoluble con la autoridad paterna, en la que Stephen permanece atrapado (Sheldon 1975: 20). Si eleva a la mujer a la posición de deidad, es porque es más fácil someterse a la madre que al padre. En una estrategia para evitar la autoridad masculina, Bella se convierte en Bello:

Bloom's maternal deity, however, is a disguise for ultimately male authority... His aggressive women are partly men in disguise, and both his

masochistic fantasies are triggered by images of authority which represent paternal threats, though the fantasies concentrate on women (Brivic 1979: 22).

Pero la crueldad de Bella no es atenuante de la autoridad masculina sino, en su papel policial, una réplica burlesca de la represión institucional. Bloom sufre, a la vez, el maltrato de género y el institucional. Sin entrar en las posibles "aficiones" sexuales de Bloom, es manifiesto en el episodio que el deseo masoquista se acrecienta a medida que el entorno se vuelve más hostil, como subraya Joseph A. Boone:

It is psychologically appropriate that Bloom, unsure of himself as acting subject, almost immediately fantasizes about himself as passive object. Likewise, fearing that by Dublin's standards he is not enough of a man, Bloom subconsciously punishes himself for his inadequacies by imagining himself transformed into his culture's icon of abject submission: the dominated, cowering, but delighted female (Boone 1993: 197).

Las mayores humillaciones que sufre Bloom son infligidas por Bello: Bloom es vestido con ropa de mujer a lo Marie Kendall, la artista del *music-hall*. Bello lo llama Ruby, como la protagonista de la novela rosa, y es condenado a las más degradantes tareas domésticas y agresiones sexuales. Finalmente, es vendido como una esclava en la subasta:

BELLO

What else are you good for, an impotent thing like you? (*He stoops and, peering, pokes with his fan rudely under the fat suet folds of Blooms haunches.*) Up! Up! Manx cat! What have we here?... Buy a bucket or sell your pump. (*loudly.*) Can you do a man's job?... (U.506).

Boone, acertadamente, considera que la controvertida caricatura de Bella, en su aparente agresividad, nos dice más de los sentimientos de autodestrucción de Bloom –por provenir de su subconsciente– que de Bella como mujer cruel:

...as an emanation of Bloom's subconscious, it says more about his destructive feelings toward himself as a "womanly" man than about his (or Joyce's) attitude toward Bella as a manlike or destructive woman (Boone 1993: 197n).

Bloom corre la suerte de la mujer como ejemplo de la manifiesta y aceptada denigración social por razón de género. Ante la humillación de Bella por su falta de hombría, Bloom implora el perdón de su mujer para que le salve de su purgatorio (U.507). Según el paralelo homérico, Moly es la flor mágica que Hermes le da a Ulises para preservarlo de la magia de Circe; en declaración de Joyce a Frank Budgen, Moly tiene un poder protector: "If Circe's palace was a brothel, then Moly must be something to confer immunity from syphilis" (Ellmann 1983: 496). La inmunidad que le confiere Molly a Bloom no es prevenirlo de la sífilis sino liberarlo del masoquismo interior y de su papel de víctima.

Será la ninfa del cuadro del dormitorio, sacada de *Photobits*, la que, con un lenguaje pseudo-arcaico console a Bloom y le agradezca haberla sacado de "tan maléfica compañía". Con su castidad de diosa exhorta a Bloom a que renuncie a su deseo sexual y pase a formar parte del mundo de los inmortales:

THE NYMPH

(*Loftily.*) We immortals, as you saw today have not such a place and no hair there either. We are stonecold and pure. We eat electric light (U.514).

La ninfa, cómicamente, resulta ser una monja "sin ojos", reprimida y represora, que deshace el hechizo de su impotencia al provocar la ira de Bloom. Bloom pierde las formas con vulgar grosería, no muy propia de él:

BLOOM

(*Coldly.*) You have broken the spell. The last straw. If there were only ethereal where would all be, postulants and novices? Shy but willing like an ass pissing (U.516).

La ninfa "etérea y pura" desaparece tras dejar un pestilente olor. Según Sultan, no es Molly el análogo a Calipso sino la ninfa sobre la cama "no usada" que ofrece la inmortalidad sin sexo, Odiseo rechazó a la diosa y a la promesa de inmortalidad para volver con Penélope, su esposa mortal:

While he has served Molly, he has also neglected her for the past eleven years. And the reason for this decade of absence from her as a husband and marriage partner is that he has been in thrall to the "immortal nymph", unable to act like a "proper mortal" (Sultan 1987: 326).

Bloom logra recuperar su patata, el talismán que Zoe escondió en su liga, y la masculinidad que había olvidado. Su forma de enfrentarse con "Bello" –que ahora vuelve a ser Bella (U.517)– es burlándose de su edad y de su decadencia física, el modo más ofensivo de herir a una dama por ser el aspecto físico determinante en la valoración social de la mujer cuando no existen otros parámetros. Bloom ya ha expiado su culpa tras sufrir la peor humillación dentro de los cánones de la "masculinidad": el cuestionamiento de su género.

BLOOM CONDENADO COMO PARNELL

En el espacio de la fantasía, Bloom hace realidad los deseos de su ego más íntimos y, en este caso, no sexuales. La secuencia dramática explora la necesidad y el deseo de Bloom de lograr el reconocimiento social. De agitador radical contra las injusticias sociales, Bloom pasa a ser aclamado máxima autoridad política y espiritual tanto por los magnates como por el pueblo llano. Su sueño se plasma en una ceremonia multitudinaria que culmina en una procesión; Bloom, con manto y cetro, es coronado como Leopoldo I por la autoridad eclesiástica y aclamado por ambos bandos que le excluyeron: el británico y el irlandés. Bloom pronuncia un discurso tan desarticulado como cómico pero en el que denuncia la hambruna de la población y ataca la avaricia capitalista (U.553).

Bloom se transforma en Mesías y logra realizar varios milagros pero termina siendo acusado, a su vez, de traidor y pervertido. Como Parnell por la Iglesia, Bloom es acusado por un predicador cuya llegada era anunciada por el folleto que sobrevuela Dublín: "Elijah is coming". Alexander Dowie lo inculpa de falso Mesías, pederasta y adulador de la Mujer Escarlata, "la Puta de Babilonia" (véase Johnson 1993: 929). Mr Purefoy, el modélico padre cristiano, lo acusa de utilizar un artilugio para masturbarse y frustrar "los sagrados designios de la

naturaleza". La masa se vuelve hostil y lo linchan "por ser tan perverso como Parnell" (U.464-5). Bloom, llevando las siglas de Cristo *I. H. S.*, es dinamitado y convertido en carbón. Las hijas de Erin pronuncian una jocosa letanía en su nombre (U.470).

Bloom, que ha recurrido a todo tipo de mentiras para buscar redención, apela en su defensa al Dr. Malachi Mulligan. El diagnóstico del equipo médico da la culpabilidad a sus antepasados: biológicamente predeterminado. Dr. Mulligan lo declara "anormal bisexual" escapado de un asilo mental, pervertido y exhibicionista por herencia pero adorable como persona (U.465). Dr. Mulligan apela clemencia para él tras declararlo "the new womanly man" y por estar a punto de dar a luz (U.465-6).

El drama psíquico de Bloom en el que, en último término, se convierte en mujer, reproduce para Sultan las etapas de *Psychopathia Sexualis*, un libro sobre perversión sexual de la época. De la pasividad (sumisión y servilismo hacia Molly) al masoquismo (*Venus in Furs*), para terminar con la feminización: "the new womanly man" (véase Sultan 1987: 317).

Según Ellmann, la idea del "hombre afeminado" procede de un estudio anti-semita *Sex and Character* de Otto Weininger que sugería que los judíos eran por naturaleza hombres afeminados, en el mismo grado en que la mujer constituye lo negativo, lo ilógico y lo pasivo. Para Ellmann, Joyce, en cierto modo, compartía esta opinión: "Joyce laboured to isolate female characteristics, from an incapacity for philosophy" (Ellmann 1983: 463). De hecho, Bloom, en "Itaca", ironiza sobre la decepcionante respuesta de Molly tras sus intentos de remediar lo que él denomina "a state of comparative ignorance" (U.639). No obstante, no sabemos hasta qué punto los comentarios de Bloom sobre la ignorancia o el desinterés de Molly apuntan a los condicionamientos sociales de la mujer, limitada en su acceso a la cultura o, realmente, Bloom reproduce la creencia generalizada de la época sobre la inferioridad intelectual de la mujer. Sin embargo, su visión de Molly no corresponde con la de un ser pasivo o resignado y, en cualquier caso, Molly no lo es, como confirma su visión crítica respecto al papel que la Iglesia asigna a la mujer y a las restricciones a que la

condena: "...that old bishop that spoke off the altar his long preach about womans higher function about girls now riding the bicycle and wearing peak caps and the new woman bloomers..." (U.712).

La emergencia de las ideologías sobre la raza y el sexo fueron, ampliamente, propagadas durante el siglo XVIII y XIX por el racismo colonial que percibía como diferencias de raza lo que, en realidad, era diferencias de clase, creencias avaladas por teorías científicas que confirmaban la existencia de analogías entre la raza y el sexo, como la inferioridad de la raza celta o eslava que eran consideradas "femeninas, pasivas e improductivas", como subraya Laura Doyle: "In Such formulations races are gendered and sexes are racialized" (Doyle 1993: 151-2). Asimismo, dichas teorías ratificaban la inferioridad mental de la mujer por el tamaño del cerebro femenino; posiblemente, Leopold Bloom haya confirmado su opinión sobre la ignorancia y falta de apreciación intelectual de Molly en alguno de los libros de su biblioteca.

Para Laura Doyle, la narrativa expone, con una ironía de doble filo, el racismo de género: "...Joyce's creation of Leopold Bloom –"the new womanly man" who advocates intermarriage between races– critically parodies such gendered racialism" (Doyle 1993: 153).

EL CASO DE ROGER CASEMENT

"The imaginary trial of Leopold Bloom may find its precursor in the real trial of Oscar Wilde" observa McGee (McGee 1988: 120) pero la inculpación a Bloom también trae los ecos de un hecho del momento histórico: la condena de Roger Casement, sentenciado a muerte por su colaboración en el *Easter Rising* de 1916 y la denigración de su imagen pública por su supuesta homosexualidad y conducta amoral.

Sir Roger Casement, súbdito de la Corona, diplomático e inspector colonial, denunció públicamente la explotación en el Congo y el colonialismo en Irlanda (véase Duffy 1994: 96). En "Cíclopes", la mención de su informe sobre el Congo es una crítica soterrada al colonialismo (U.320) y Joyce le rinde tributo

por llevar, anacrónicamente, los hechos que ocurrieron posteriormente a 1904, contexto en el que se sitúa *Ulises*.

Tras su arresto, los diarios de Casement fueron utilizados para denunciar su homosexualidad "womanly man", la prensa británica llevó a cabo su descrédito como figura pública acusándolo de ser un depravado y un hombre carente de honor (Duffy 1994: 101-2). En opinión de Angus Mitchell, la relación de Casement con las mujeres del movimiento independentista irlandés y su manifiesta simpatía por el movimiento feminista fue utilizado en su contra en su posterior condena pública:

...the portrayal of Casement as a "womanly man" and the huge emphasis by the authorities of his sexualized construction stemmed directly from the antipathy generated by his active support for female suffrage (Mitchell, A. (2003). Obtenido el 9 de marzo de 2005 en <http://www.womenshistoryireland.com>).

La facción patriótica irlandesa, por su parte, lo considero una falsa manipulación del gobierno para negar a Casement su imagen de mártir y héroe nacional. No obstante, por encima de la posible utilización partidista de Casement por los nacionalistas, su acción política y su valor heroico en la denuncia pública del colonialismo fue truncada por una campaña de acusación de perversión sexual que arruinó su imagen. Tratándose de un personaje público al servicio de la Corona se eliminaba, así, el peligro de la posible repercusión social y el consiguiente cuestionamiento del sistema. La supuesta falsedad de sus diarios fue, posteriormente, verificada y en 1966, con motivo de la celebración del aniversario del *Easter Rising*, sus restos fueron trasladados de la prisión de Londres a Dublín para recibir las exequias de estado (véase Duffy 1994: 103).

Si la inculpación de Roger Casement se basó en un falso montaje para arruinar su imagen, la alucinación de "Circe", en la disolución del límite entre realidad y fantasía, deja al lector sin poder discernir si la depravación de Bloom es real o "ficticia" pues, como apunta McGee, el lector pierde su privilegio sobre el texto:

Insofar as the technique of "Circe" is hallucination producing a kind of hallucinatory writing, Bloom appears to the reader as both more and less

than he is; he appears as an imaginary figure not simply because he is a fiction but because the reader has no stable position from which to view this fiction... readers also lose their distinction, their privilege over the text (McGee 1988: 121).

Pero las "supuestas aficiones sexuales" de Bloom, que, en cualquier caso conciernen al territorio de lo privado, son "expuestas" y sancionadas en la esfera de lo público. El caso de Roger Casement establece un paralelismo con la inculpación alucinatoria de Bloom en la ficción: el tema de la indefensión del ciudadano ante la ley. *Ulises* parodia todos los procesos relacionados con la justicia institucional: Henry Menton, el único abogado en activo en *Ulises*, siempre aparece borracho y no ayudará al desesperado Mr Breen (véase III.2.3. LA CIUDAD Y LAS ROCAS ERRANTES); asimismo, "Cíclopes", en una extensa intromisión, recrea la festiva ejecución que preside Rumboldt, el barbero de Liverpool y, finalmente, "Circe" presenta el juicio "alucinatorio" y la consiguiente incineración de Bloom. Como observa Hayman, todo el sistema legal es llevado por la narrativa al contexto de una farsa irracional: "...in *Ulysses* the law seems chained to the shadowy and the shabby, making its appearance in chapters where the irrational reigns" (Hayman 1995: 39-40).

Las perversiones sexuales de Bloom, en la quimera de "Circe", nunca alcanzan satisfacción. Para Boone, "Circe" es uno de los ejemplos más perversos de sustitución lingüística de lo sexual; la sexualidad, "hecha texto", vacía de contenido cualquier experiencia física, literal o ficticia:

In addition to this linguistic displacement, both literal and fantasized planes of physical action are robbed of any "climax", sexual or otherwise. Not only is there no orgasmic experience... but Bloom's fantasies generally fade before they reach any kind of fulfilment (Boone 1993: 200).

Bloom es el sujeto fragmentado y desposeído de identidad pues, como dice McGee, Bloom no puede poseer el símbolo de la diferencia sexual (McGee 1988: 132); su personaje, dice Boone, es un pretexto al servicio de la erótica del lenguaje: "Bloom-persona of "Circe" becomes a mere pretext for Joyce's linguistic erotics in these instances" (Boone 1993: 201); dinámica en la que el lector, como Bloom, se convierte en *voyeur* de una erótica del poder. Bloom no

alcanza satisfacción sexual ni textual a su "supuesta" perversidad latente porque la pirotecnia sexual se articula dentro de una relación coercitiva:

The fact is that as the audience of such "phallopyrotechnical" displays, we become, like Bloom, the quintessential *voyeur*, participating in an erotic enactment which necessarily depends on a relation of inequality rather than reciprocity, even if we have willingly consented to be mastered... Freeing the polymorphous perverse, in this Circean nightworld, occasionally becomes another name for regulating somebody else's desire (Boone 1993: 204).

No existe placer cuando se anula la identidad del "otro", cuando el sexo es un instrumento de la dinámica de dominio. A este respecto McGee observa la mención de textos que legitiman la distancia entre el hombre y la mujer, porque el placer es una amenaza al símbolo que prescribe la diferencia sexual: "...those texts sustain the distance between men and woman threatened by the production of *jouissance* threatens the symbol that tries to determine sexual difference in patriarchal ideology" (McGee 1988: 128).

Las fantasías de Bloom en "Circe" escenifican la purgación de sus demonios personales; proceso que una voz narrativa hace explícito, también en alusión a Mr Purefoy, para advertir que todos aquellos pecados o vergüenzas que uno oculta en lo más profundo de su alma salen a la luz en el momento más inesperado. Según Sultan, las furtivas prácticas pseudo-sexuales en las que ha degenerado, la omisión de su deber marital y el no responder como hombre al dejarse dominar por su mujer son pecados de los que Bloom se siente culpable y por los que tiene que responder (véase Sultan 1987: 314). Pero lo que Sultan interpreta como un juicio moral sobre Bloom, para Boone, es una muestra sintomática de la represión que ejerce la cultura sobre la sexualidad, sobre aquellos deseos subliminales de explorar el terreno de lo erótico (que parece ratificar las hipótesis de Freud) y que la sociedad niega al individuo:

These manifestations of guilt and humiliation, however, are only one sign of the repressed content to which "Circe" gives expression. For several of the personal revelations surfacing while Bloom subliminally imagines himself a woman and a sexual misfit attest to quite real, only barely suppressed desires to explore avenues of sexual experience commonly denied men in his culture (Boone 1993: 197).

Como dice Ellmann: "The Freudian theories landed to break down the hierarchy of virtues and vices against which Joyce had began to campaign" (Ellmann 1977: 55).

EL TERROR EN NIGHTTOWN: LA MUJER EN LA ECONOMÍA DE GUERRA

Bloom, que ha seguido a Stephen para evitar su ruina, se encuentra huyendo en el sórdido "mundo nocturno" sin saber por qué. Un foco de búsqueda le aclara que es la brigada (U.413). El miedo irracional de Bloom recrea el clima de terror en *Nighttown* en la que los espías ("navvy") de ambos bandos circulan por doquier (U.428, 412-413, 415, 553). Al lado sur de la ciudad ve el resplandor de un gran fuego, se alegra al pensar que tal vez sea la casa de Boylan, asociado con el caballo inglés "Sceptre" y con todo aquello que representa "el poder usurpador", doméstico y social: "London's burning!, London's burning! On fire, on fire!" (U.413).

La realidad del conflicto armado se proyecta en el estrato social femenino más desprotegido y vulnerable a la violencia política. Las facciones nacionalistas y pro-británicas controlan el barrio de los burdeles y la rivalidad entre ambas facciones se representa, de forma mimética, en el enfrentamiento entre las mujeres de la calle. Edi Boardman se enorgullece de no tratar con los escoceses o con los espías policiales, como algunas de sus rivales (véase Gifford 1988: 529). Aunque como mujeres son lo más repudiado de la sociedad, en el contexto de la violencia política, intentan no renunciar a su "parcela" de dignidad aunque tan sólo se conformen con la apariencia:

EDY BOARDMAN

(Bickering.) And says the one: I seen you up Faithful place with your squarepusher, the greaser off the railway, in his cometobed hat. Did you, says I. That's not for you to say, says I. You never seen me in the mantrap with a married highlander, says I. The likes of her! Stag that one is... And her walking with two fellows the one time, Kilbride the enginedriver, and lancecorporal Oliphant (U.411).

Edy desprecia a las que se relacionan con los espías "stag" (irlandés coloquial, véase Gifford 1988: 453) o con los *highlanders* (soldados del batallón escocés). En el altercado de Stephen con el soldado Carr, una alcahueta toma partido por los británicos: "redcoats" que formaban parte de la policía metropolitana (véase Cheng 1995: 229) mientras que una bruja ve en Stephen un nuevo héroe nacional (U.558).

"The hag" es una nueva Cathleen-ni-Houlihan, símbolo de la vieja Irlanda (véase LAS ESTRATEGIAS DEL PODER COLONIAL); como subraya Radford, la traición de la mujer es dual: por una parte, la que invoca el sacrificio y la muerte por la patria y, por otra, la mujer que se entrega al poder: Sarah Curran –caricaturizada en "Cíclopes" (U.297)– se entregará al apuesto y rico licenciado de Oxford, justo después de la ejecución de su amante Robert Emmet (*The Croppy Boy*), mártir por la causa:

Cissy Caffrey: Ireland, as woman-betrayer appears in dual form: OLD GUMMY GRANNY is Stephen's own persuing demon, the hag Kathleen, and Cissy Caffrey is transferred from Bloom's sequences to the young-heroine betrayer... (Radford 1978: 313).

En la intolerante sociedad católica irlandesa, la prostitución es el pecado más condenable en la mujer y, en una economía de guerra, las relaciones con los soldados británicos eran una traición a su raza y a su patria, como señala Hill:

Young women who courted soldiers or policemen were liable to 'punishment' from republicans with the forcible cutting of hair again considered an effective deterrent. Women who were loyal to the Crown, or at least opposed to the militant activities of republicans, also experienced danger and hardship (Hill 2003: 83).

La mujer es el chivo expiatorio en la afirmación de identidad del subordinado, la venganza íntima, como subraya Duffy, la silenciosa complicidad y la justificación de la razón para la violencia política:

That she is a woman, in an economy of guerrilla violence which, despite its random quality, insists that almost all its perpetrators and victims be male, accentuates the horror of this sullied body-as-spectacle" (Duffy 1994: 130).

A lo largo del siglo XIX, siendo el hombre el que luchaba en los conflictos nacionales, la propaganda belicista hizo de la mujer el símbolo de la madre patria:

...with the activity of war a male preserve, woman was bequeathed a symbolic function: she stood for the motherland. Under the aegis of nationalist "chivalry" purveyed increasingly through the new popular media with full kitsch trappings... (Duffy 1994: 138).

Cissy Caffrey es el origen de la agresión a Stephen a quien acusa, falsamente, de haberla insultado. Stephen recibe el puñetazo de un "confuso" soldado, dice Hayman (Hayman 1979: 63), y el término es apropiado para definir un enfrentamiento en el que una de las partes carece de defensa dialéctica: la limitada expresión y torpeza del soldado Carr, que sólo conoce la agresividad como respuesta para afirmar su posición. Bloom increpa a Cissy a que detenga la pelea y utiliza el discurso de la contribución de la mujer a la patria como estrategia de persuasión: "Speak you! Are you struck dumb? You are the link between nations and generations. Speak, woman, sacred lifegiver!" (U.554-5). Pero Cissy, como Carr, desconoce ese discurso, su mundo es demasiado primario para entender la llamada de lo "simbólico" a la vez que su identidad maltrecha le impide reconocerse en el papel que se le adscribe. Cissy funciona por el miedo y, alarmada, se refugia en el brazo del agresor (U.555).

Según Doyle, Cissy reproduce la visión bíblica de la mujer como origen del pecado y la histórica de la traición a la patria, ejemplificada en Helena de Troya y en Kitty O'Shea, la "adúltera" amante de Parnell que provocó la caída del líder, creencia que es reproducida por Mr Deasy en "Nestor" (U.34).

Cissy seems to know that a woman in her position has even more to fear than a man in Bloom's. For women who mix sexually with "other" initiate, according to long-standing mythologies invoked repeatedly in *Ulysses*, that entrance of "strangers" into a nation that spells its destruction (Doyle 1993: 159).

La interpelación de Bloom encierra un discurso dual hacia Cissy como mujer. Su increpación inicial es directa y ofensiva: "Speak you! Are you struck dumb?", para concluir con una trascendente y gloriosa exhortación: "Speak, woman,

sacred lifegiver!". Pero Cissy comprende mejor el lenguaje de los gestos –como dice Stephen, con ironía, sobre Edy Boardman (U.411)–; Cissy se siente ufana y halagada por creer ser el motivo de la pelea, detalle que señala su falta de autoestima, denigrada por los condicionamientos de clase y género. El terrorismo "femenino", argumenta Edna Duffy, es una forma de resistencia frente a la degradación de su cuerpo:

These women are made to represent both the subaltern fear of colonial power as the imposition of consumer culture, a culture where women's bodies are commodities, and at the same time the site of utter abjection, where oppression seems to legitimize kinds of resistance suggestive of terrorist actions (Duffy 1994: 139).

Para Laura Doyle, Bloom apela a Cissy como "parangón" maternal al igual que, en "Nausícaa" (U.332), Cissy suavizó con dulces palabras la pelea entre sus hermanos. La invocación de Bloom del mito es desmantelada por una estructura narrativa paródica que cuestiona y desenmascara el origen común de los mitos sexuales y raciales en su división jerárquica del individuo según el género y la raza:

Ulysses, as this scene hints, unearths a deeply embedded cultural matrix in which feuds over race or nationality or claims of "sacred" motherhood depend on each other. In this cultural matrix, racial and sexual myths cooriginate (Doyle 1993: 149).

LA MADRE, SÍMBOLO DE IRLANDA Y DEL SACRIFICIO

La mujer, carente de derechos propios y dependiente del padre o esposo en lo social, en lugar de ser un obstáculo, fue un garante de la preservación del orden establecido puesto que su posición abyecta define el grado de vulnerabilidad al adoctrinamiento social y religioso. Como indica el estudio de MacCourtain: "Women played a vital role as the media through which dynastic and family networks were established. They were, therefore, essential for the maintenance of order and continuity" (MacCourtain 1991: 5).

Si la Iglesia Irlandesa ha mantenido siglos de hegemonía ha sido, en gran medida, resultado de la política restrictiva y del sometimiento de la población

femenina, útil para el mantenimiento de la tradición patriarcal. Como apunta Myrtle Hill, en Irlanda, la religión fue el acicate de autoafirmación de la mujer materializado en un "fanático" empeño de la propagación de la fe: "...at least until 1960s, religion in the South was a source of power and affirmation for many women, who were in turn ardent promoters of the faith" (Hill 2003: 5).

El espíritu de May Dedalus, en su última aparición, grotesca y terrorífica, insta a Stephen a que vuelva al seno de la Iglesia (*U.539-541*). Como el fantasma que perturba y enloquece a Hamlet, el remordimiento de Stephen alcanza el clímax en "Circe" (*U.540-541*). Stephen sufre la metamorfosis de su pesadilla interna y se transforma en el cardenal Dedalus –el frustrado sueño de su madre–. Pero la narrativa disipa la "supuesta" trascendencia trágica de la confrontación con el humor de lo absurdo: proclamado Primado de toda Irlanda y con un séquito de siete acólitos enanos que le llevan la cola, Stephen se retira, cómicamente, con un pasodoble.

La pesadilla de Stephen es la culminación del sentimiento de culpa que se inicia en *Portrait* (*P.224, 245, 258*). En confesión a Cranly, Stephen siente que ha frustrado las esperanzas de una madre con una vida desdichada, una mujer con "nueve o diez hijos", dice Stephen, "algunos murieron" (*P.240-1*). A pesar del consejo de Cranly de complacerla para evitar más sufrimiento, Stephen no alivió su última agonía.

Mientras Mulligan, como un eco de la conciencia, ironiza con la farsa y el desprecio, la madre de Stephen recurre a las únicas estrategias que conoce para doblegar la voluntad de su hijo: el chantaje emocional y el castigo eterno. La aparición de su cadáver provoca el pavor en el alma de Stephen pero su intervención dramática provoca la risa del lector cuando le insta a que rece la oración por las almas del manual de las Ursulinas (*U.540*). La amenaza del castigo eterno desata la ira de Stephen que no duda en faltar a su madre:

THE MOTHER

(*With smouldering eyes.*) Repent! O, the fire of hell!

STEPHEN

(*Panting.*) The corpsechewer! Raw head and bloody bones!

THE MOTHER

Beware! God's hand!
(U.541).

La madre, igual adquiere el papel de "Dios Padre" justiciero que la de víctima, como Cristo que sufrió en el calvario para salvar a los hombres:

THE MOTHER

(*In the agony of her deathrattle.*) Have mercy on Stephen, Lord, for my sake! Inexpressible was my anguish when expiring with love, grief and agony on Mount Calvary (U.541-2).

Pero su espíritu es sólo inculpador y rechaza pronunciar la palabra "amor", como dice Suzette Henke: "...the terrifying specter of May Dedalus, whose withered hand points a finger of guilt as the ghost-mother counsels repentance and refuses to utter the word of love 'known to all men'"(Henke 1990: 121).

"Non serviam" es la respuesta de Stephen y la que provocó la caída de Lucifer, grito sacrílego que llega al mundo real para sorprender a Bloom (U.541). Con su vara de fresno proclama, como Sigfrido, el grito liberador: "*Nothing*" (U.542), fuera de sí y rompiendo la lámpara del burdel. Stephen se revela contra el espíritu de la madre y, con ánimo desatado, proclama su rebelión contra todo: "I must kill the priest and the king" (U.548) "He wants my money and my life for some brutish empire" (U.552), desafío que atiza la rivalidad latente entre nacionalistas a ultranza y pro-británicos (U.549-554). La tensión se concreta con la presencia del *citizen*, con su perro Garryowen, y el Mayor Tweedy con la cuadrilla de fusilamiento: "*Major Tweedy and the citizen exhibit to each other medals, decorations, trophies of war, wounds. Both salute with fierce hostility*" (U.553). Bloom, con sus dotes oratorias, intenta contemporizar para librar a Stephen de un buen golpe y, aceptando su condición de súbdito de la corona, alude a las ocasiones en que ingleses e irlandeses lucharon juntos: "We fought for you in South Africa..." (U.553). Mientras bandas de

música tocan himnos patrióticos rivales (U.554), Stephen recrea la situación imaginando tragedias y escenarios apocalípticos al estilo bíblico: la llegada del fin del mundo con el escenario de la Insurrección de 1916.

Stephen cae abatido por el golpe que le propina el soldado Carr (U.558), su vuelo desafiante y su búsqueda ciega de protagonismo lo convierten en un mártir cómico. Bloom, como un apóstol, se apiada de Stephen y recoge su vara de fresno que, para la interpretación crítica, se abre a un sinfín de simbologías: En opinión de Blamires, es el "símbolo de la cruz" (Blamires 1988: 187) y, para Margueritte Harkness, "símbolo de su parálisis" (Harkness 1975: 21) mientras que, según Frances Restuccia, la vara de fresno significa el emblema del escritor "the magical wand of the artist", que oscila entre ser destructivo o creativo: "The stick/ ashplant seems to oscillate between being destructive/ punishing and creative/ liberating, and it is possible that Joyce never fully calmed this oscillation" (Restuccia 1989: 14).

Stephen, semiinconsciente, habla de la pantera y el vampiro. La pesadilla de Haines sobre la pantera negra, asociada a Bloom (véase Kenner 1987a: 128), emerge con el vampiro del poema* que Stephen compuso en la playa y que McGee asocia con "Roman and British empire" por el juego fonético (McGee 1988: 19).

El vampiro según Brivic, simboliza la figura paterna, el dios que viola y devora a la madre: "...God for Stephen, plays the essential paternal role of enforcer of passing time" (Brivic 1975: 21). "¡Vive le vampire!" grita Lynch a Stephen en el burdel. Pero la madre no es un agente pasivo sino represor en su voluntad de imponer la fe. Como sostiene Restuccia, el gesto de Stephen es un intento de matar el fantasma de la madre real a la que resiente en su papel de agente del matriarcado religioso y punitivo (Restuccia 1989: 93).

*Adaptación libre de un poema gaélico, traducido por Douglas Hyde (véase I.4. LA DESESTABILIZACIÓN IDEOLÓGICA).

Si el vampiro es el poder, la madre de Stephen es la "mensajera" del dios devorador, semejante al vampirismo de Cissy Caffrey, dice Radford, que espera ver la sangre de Stephen derramada: "...a Kathleen revitalised by the prospect of the blood of a hero-martyr. The vampirism is made explicit by her eager cry after Stephen's fall: "(*With expectation*) Is he bleeding?" (Radford 1978: 314).

La idea del sacrificio y de la sangre en la que Iglesia y Estado se unen para esclavizar a la humanidad, según Ellmann, procede de *Dios y Estado* de Bakunin, autoridad política del pensamiento de Joyce:

'All religions are cruel, all founded on blood' and rest principally on the idea of sacrifice, that is on 'the perpetual immolation of humanity to the insatiable vengeance of divinity'. Bloom concurs: 'God wants blood victim. Birth, hymen, martyr, war... druid's altars' (Ellmann 1977: 83).

Las cabezas de las mujeres convergen en la de Old Gummy Granny, sentada con la mortífera flor de la peste de la patata. La caricatura de la vieja "sentada sobre la seta venenosa con sombrero de pan de azucar" representa la imagen, tradicionalmente, asociada con los leprosos (véase Gifford 1988: 524):

The women's heads coalesce. Old Gummy Granny in sugarloaf hat appears seated on a toadstool, the deathflower of the potato blight on her breast.

STEPHEN

Aha! I know you, gammer! Hamlet, revenge! The old sow that eats her farrow!

OLD GUMMY GRANNY

(*Rocking to and fro.*) Ireland's sweetheart, the king of Spain's daughter, alanna. Strangers in my house, bad manners to them! (*She keens with banshee woe.*) Ochone! Ochone! Silk of the kine! (*She wails.*) You met with poor old Ireland and how does she stand? (U.552-3).

"Silk of the kine" (U.552-3), emblema de la vieja Irlanda y de su idílico rebaño (Gifford 1988: 57); la vieja lanza un cuchillo a Stephen para que muera por la patria (U.557), gesto del que Stephen se burlará en su respuesta al soldado Carr: "Let my country die for me" (U.549).

LA NEGACIÓN DEL DISCURSO PATRIÓTICO

Stephen todavía intenta, como en *Portrait*, escapar de la religión, la nacionalidad y la lengua, las redes que le tiende su historia: "When the soul of a man is born in this country there are nets flung at it to hold it back from flight" (P.203). Pero su vuelo está alentado por el discurso de género, patriótico y masculino de Simon Dedalus, cuya parafernalia simbólica pronostica la caída (U.532), como Ícaro que voló con las alas que diseñó su padre para él. Ahora es Lucifer, el ángel caído, pronosticado en "Proteo". Su vuelo de libertad concluye con la caza del zorro/ Stephen, que tras haber enterrado a su abuela, es perseguido por una jauría de perros a los que se suma una multitud sedienta de sangre, cacería capitaneada por los cazadores de la *Ward Union*. La persecución converge en la carrera de Ascot en la que el caballo fantasma (Bloom) adelanta a Sceptre (por el que apostó Boylan) y a Cock of the North, el favorito de los ingleses, que monta Mr Deasy alentando la carrera con su lema de "Nestor": "*Per vias rectas!*". Sobre Mr Deasy y su caballo cae, absurdamente, un torrente de caldo de cordero, monedas y verduras varias (U.532-3).

Stephen vuelve a la digresión de la lección matinal de "Nestor" sobre el acertijo del zorro que entierra a su abuela (U.520-1), "Thirsty fox" imagen que encierra su sentido de culpa pero su identificación con el zorro también implica el papel de víctima porque es cazado; al igual que Bloom es llamado "Mr Fox" (U.464), como dice Radford, en alusión al seudónimo de Parnell:

Bloom's immediate fall is a sharp parody of the mob's eagerness to pull down the heroes it has elevated on a wave of sentimental patriotism. In Joyce's mind, Parnell was the supreme example and Bloom is identified with him as the mob cries, "Lynch him!, Roast him!, He's as bad as Parnell was. Mr Fox!" (Radford 1978: 311).

La presumible unión de Bloom y Stephen, siguiendo la analogía homérica, no llega a tener conclusión en la realidad de la ficción pero ambos se unen en el terreno de lo simbólico como dos nuevas víctimas de la historia. Bloom es martirizado por ser diferente a los demás, es perseguido como cualquier

súbdito colonial en un estado de sitio y por su misma comunidad por su condición de judío y por una conducta en desacuerdo con los "supuestos" cánones de "masculinidad". Stephen, a su vez, se rebela contra la mitificación patriótica de la muerte y rechaza el papel de mártir pero corre la misma suerte que Bloom en "Ciclopes".

En el espacio de "Circe" convergen dos posibilidades de representación que son contradictorias, argumenta Edna Duffy, y que presentan un desafío a la representación modernista, donde un discurso realista, tan explícito como desgastado, es el vehículo del subtexto más subversivo:

...the text stages the contradiction between the representational possibilities of the two modes, challenging its readers to envision a space in which one can read the two kinds of configuration at once. The division allowed Joyce to pare down the realism to its most shabby –until it mimicked not some imagined real but rather the most conventional and shop-soiled vagaries of the established realisms, stripping it of the intimations of the symbolic that so encumber a writer like Conrad (Duffy 1994: 140).

El enfrentamiento de Stephen con el soldado Carr es una escena realista en el episodio más surrealista de *Ulises* y aunque se presente como farsa ridiculizada, añade Duffy, sobre todo por la respuesta del soldado Carr: "I'll wring the neck of any bugger says a word against my fucking king" (U.553), la trivial confrontación de dos personajes borrachos apunta al conflicto armado real, más allá del texto: propósito simbólico del pequeño golpe en la lucha nacionalista (Duffy 1994: 144-5).

Ellmann comenta que, tanto Bloom como Stephen, en el escenario agresivo de "Circe", basan su defensa con palabras y se muestran pasivos en la acción. Stephen, igualmente, rechaza la invocación al sacrificio de los nacionalistas, encabezados por Old Gummy Granny, discurso que mimetiza la ideología patriótica del imperio que representa el soldado Carr: "I detest action", observa Stephen ante la nueva amenaza física del soldado Carr: "(loosening his belt, shouts.) I'll wring the neck of any fucking bastard says a word against my bleeding fucking king" (U.554):

I understand your point of view though I have no king myself for the moment. This is the age of patent medicine... But this is the point. You die for your country, suppose... Not that I wish it for you. But I say: Let my country die for me" (U.549).

La actitud pasiva de Stephen ante la acción es igual que la de Bloom ante el nacionalismo agresivo del *citizien* y su coraje está en su pensamiento, como sus armas son las palabras, agrega Ellmann: "Bloom y Stephen share the philosophy of passivity in act, energy in thought, and tenacity in conviction..." (Ellmann 1983: 369). No obstante, el discurso de Stephen es ufano al exhibir su superioridad dialéctica y una provocación para el soldado, humillado en su limitación verbal.

Para Ellmann, es el amor lo que expía a Bloom y Stephen de sus culpas, para Stephen es el remordimiento por el trato a su madre y, para Bloom, la visión final de Rudy:

He remembers his dead son and dead father, he is also concerned about his living daughter, and he never forgets his wife for a moment (...) Stephen Dedalus, the Greek-Christian-Irishman, joins Bloom Ulysses, the Greek-Jewish-Irishman; the cultures seem to unite against horsepower and brutality in favour of brain power and decency. The two men are contrasted in the book with those who are strong (Ellmann 1983: 371-2).

La imagen de Rudy, que aparece en su papel de Hermes, sorprende a Bloom al final de "Circe" (U.565). Los botones de su uniforme de Eton son de rubí y diamantes, amuletos contra el veneno, la tristeza y los malos pensamientos (Gifford 88: 529). En asociación con el paralelo, el recuerdo de Rudy y Molly – como la hierba mágica "moly" que le obsequia Hermes a Ulises–, parecen ser los elementos que salvarán a Bloom de hundirse en la desesperación. Aunque, en opinión de Scott, sea el recuerdo de su madre lo que le salve, representado en el talismán de la patata, en poder de Zoe durante sus peores momentos: "Bloom's moly (identified as his potato) is provided by his mother, not Hermes, and he cherishes this maternal association, not the magic (it is in possession of the prostitute Zoe during his most severe crises)" (Scott 1987: 92).

Parrinder considera que la imagen de Rudy es una absurdidad más, parodiada como el resto de las aspiraciones de Bloom:

The vision of Rudy in his Eton suit which is given to Bloom at the end of 'Circe' is, however, a romantic absurdity; and many of his other dreams and aspirations are mocked in the same episode. The whole basis of his efforts to come to terms with his cuckoldry is undermined by the masochistic scenes which suggest that he actively enjoys humiliation (Parrinder 1984: 155).

Contrariamente, la visión de Rudy da conclusión al episodio y no es inconsecuente porque su muerte es el mayor dolor de Bloom y una de las causas del deterioro de la relación conyugal. En contra de la opinión de Parrinder, que Bloom disfrute o no de la humillación sexual es un tema que no trasciende la esfera de lo privado. Si las imágenes de sadismo sexual son, cómica y grotescamente, explícitas, no son, en cambio, los sentimientos de Bloom al recordar la carta de despedida de su padre con los detalles tan entrecortados como, emotivamente, intuitos (U.470) o las acciones humanitarias de Bloom durante el día, como su deseo de ayudar a Stephen, alentado por la memoria de su hijo Rudy. Bloom disculpa a Stephen ante la policía echando la culpa a los soldados: "He's a gentleman and a poet"; al igual que amenaza a Bella con el escándalo, demostrando sus conocimientos masónicos y sus "supuestas" conexiones con la clase anglo-irlandesa (U.543-4).

EL MUNDO DE LAS PROSTITUTAS

"Circe" es, para Sheldon Bivric, la expresión de la enfermedad del mundo moderno en el que el tema prostitución es una metáfora del capitalismo (Sheldon 1975: 20); de igual modo que William Peden considera el episodio como síntoma de la anomia contemporánea (Peden 1975: 15-6). La prostitución ha existido siempre, sólo que, en determinados contextos de extrema pobreza, su incidencia se incrementa. "Circe" no es sobre la prostitución sino sobre *Nighttown*, el espacio en el que adquiere representación lo, socialmente, censurado y "excluido" y espacio que libera la agresividad contenida del subconsciente colectivo. La barrera social se difumina y desde la

mujer de clase alta hasta la prostituta –lo más denigrado por la sociedad– adquiere voz para proyectar el mundo de la mujer en un espacio de opresión psíquica y de beligerancia.

La prostitución era una alternativa de subsistencia. Las mujeres que trabajaban en los prostíbulos autorizados, señala Hill, tenían entre veinte y treinta años que, una vez superados, se veían forzadas a abandonar; otras, ya por la edad o por el físico, se veían condenadas a actuar en la calle o desde alguna guarida:

Many women engaging in prostitution would do so part-time or intermittently (...) While many operated from dark lanes or basement steps, dressed only in a raincoat, those from a smarter part of town, wore evening dress, and each month a special costumier visited the streets to make sure they were in fashion (Hill 2003: 46).

La visita de los hombres, tanto casados como solteros, a los prostíbulos era una práctica habitual y aceptada en la época hasta bien entrado el siglo XX, sobre todo, considerando la represión sexual de la mujer bajo la tutela de la Iglesia. Pero el alto índice de la prostitución en Dublín se debió, en gran medida, a la presencia de las tropas inglesas, como observa Richard Brown:

Dublín was a city where prostitution was rife, largely because of the presence of a garrison of English soldiers. 'Monto' was arguably one of the clearest indications of Ireland's imperial subordination and that is an aspect Joyce brings to the surface by staging Stephen's fight with the absurdly patriotic English soldiers... (Brown 1985: 121).

La podredumbre y la miseria caracteriza al peligroso barrio de *Nighttown*, zona vedada para cualquier mujer que se precie, como dice Hill: "The Monto area of Dublin was frequently cited as 'one of the most dreadful dens of immorality' in Europe (Hill 2003: 46). Edy Boardman y Cissy Caffrey, que en "Nausícaa" desempeñan el rol maternal, deambulan por el barrio en busca de su oportunidad. Cissy admite que es una "puta barata": "I'm only a shilling whore" (U.546) y Bridie Kelly, con la que Bloom tuvo su primera iniciación sexual (véase Brown 1985: 120), trabaja para una alcahueta que, desde su antro, la vende como "doncella virgen" (U.420). Excepto las que intervienen como coro,

el resto no son anónimas, tienen nombre y conocen a su público, entre los que se encuentran los estudiantes de medicina del *Trinity*: "prick and no pence" (U.411). Las de más rango trabajan en el burdel de Bella, apropiadamente decorado y con salón de música.

En "Circe" todo se metamorfosea y hasta los objetos se personifican en un escenario cómico-onírico: la pianola hará sonar "*My girl is a Yorkshire girl*" (U.537-8), melodía que emociona a las chicas: "O, they played that on the hobbyhorses at the Mirus bazaar!" y con la que concluye la recepción al virrey en "Las Rocas Errantes" (U.244). La canción inglesa, muy en boga por su difusión en el *music hall*, reproduce los estereotipos de la cultura popular y el conformismo social, sublimando la condición de la mujer obrera (véase IV. LA EVASIÓN DEL COLONIZADO).

Kitty, Zoe y Florry interpretan la "estupidez" o "ingenuidad" propia de una sórdida y limitada experiencia. El fin del mundo se presenta con un baile escocés –por la procedencia del evangelista Alexander Dowie– "Elijah" (U.475-8) que, desde el gramófono y en pastiche americano, ruega al público que "se traguen" la tos –alusión soterrada a la pobre salud de la población– y, con los últimos avances en mercadotecnia, se dirige a los presentes en el burdel para "venderles" una excursión al paraíso eterno junto a los ángeles. El evangelista americano ha recorrido medio mundo en su cruzada, comenta Stephen al sobrevolar su folleto el final de "Los Bueyes del Sol", posiblemente sea el motivo por el que se confunde al mencionar el lugar:

ELIJAH

No yapping, if you please, in this booth. Jake Crane, Creole Sue, Dave Cambell, Abe Kirschner, do your coughing with your mouths shut. Say, I am operating all this trunk line (...) Are you a god or a doggone clod? If the second advent came to Coney Island are we ready? Florry Christ, Stephen Christ, Zoe Christ, Bloom Christ, Kitty Christ, Lynch Christ, it's up to you to sense that cosmic force... are you on the side of the angels? (U.477-8).

Las prostitutas, alarmadas, se aprestan a excusar su condición:

KITTY-KATE

I forgot myself in a weak moment I erred and did what I did on Constitution hill. I was confirmed by the bishop. My mother's sister married a Montmorency. It was a working plumber was my ruination when I was pure.

ZOE-FANNY

"I let him larrup for the fun of it"

FLORRY-TERESA

It was in consequence of a portwine beverage on top of Hennessy's three stars. I was guilty with Whelan when he slipped into the bed (U.478-9).

Kitty intenta exculpase de su pecado aludiendo a que fue confirmada por el obispo y a un familiar con vínculos sociales, Florry admite su pecado aunque inducida por el alcohol mientras que Zoe no se avergüenza de su condición. Entre las chicas de Bella, Zoe es la única que increpa a Lynch por sus modales y hace frente a su juego acosador con corrosivo humor (U.480-1). Zoe es la que lleva la batuta en el escarceo sexual con Bloom que, abatido tras uno de sus calvarios, contempla la idea del suicidio ante la locura general: "I am ruined" (U.470). Deseo que exterioriza, por primera vez, en su confesión a Zoe, una persuasiva prostituta que, sin rodeos, intenta devolverle la salud mental a Bloom invitándolo al prostíbulo:

ZOE

Talk away till you're black in the face

BLOOM

(In caubeen with clay pipe.... No more. I have lived. Fare. Farewell....

ZOE

I hate a rotter that's insincere, give a bleeding whore a chance (U.470-1).

En el vestíbulo del burdel, el perchero con forma de cuernos le volverá a recordar su circunstancia y hasta el abanico de Bella se burlará de él: "And the

missus is master. Pettycoat government" (U.495). Para Bonie Scott, la caracterización de Zoe se acerca más a la Circe de Homero que Bella:

Zoe is more benevolent than Bella, protecting the feminine Bloom from Bello by hiding him behind her skirts, and peacefully returning Bloom's potato. While she is hardly the 'fair-tressed goddess' described by Homer, Zoe comes closer to this aspect of Circe than Bella (Scott 1987: 93).

Zoe reconforta a Bloom con la simple franqueza de la mujer que acepta su condición, frente a las demás mujeres, ya del prostíbulo o de la calle, que se aprestan a excusar su dignidad degradada o encuentran un chivo expiatorio en el que descargar la agresividad contenida: Bella con Bloom, Cissy Caffrey con Stephen.

El comportamiento masculino queda peor parado en lo relativo al grado de brutalidad. Zoe exhala el olor de las "bestias" que la han poseído: "THE MALE BRUTES", que aparecen en el burdel como fieras en celo en un espectáculo de circo, sólo para emitir –más que una palabra– un sonido de satisfacción: "*Exhaling sulphur of rut and dung and rumping in their loosebox, faintly roaring, their drugged heads swaying to and fro*" Good!" (U.472).

El fantasma del abuelo Virag aparece para criticar a Bloom por su sometimiento marital y lo presiona a que ponga en funcionamiento su virilidad durante más de cuatro páginas (U.481-9), en las que clasifica a las prostitutas como ganado o mercancía. Cuando se marcha desenrosca su cabeza y se la lleva bajo el brazo, acción surrealista o irónica alusión a la ausencia de reflexión mental en Virag y actitud "descerebrada" hacia el cuerpo de la mujer que denigra, aunque McGee considera el motivo la materialización simbólica del pene que deja de reflejar al sujeto soberano:

Through *jouissance*, the phallus becomes the signifier that loses its head, as Virag unscrews his head at the end of the sequence... *jouissance* intervenes to capture the symbol and put it into play, so that the phallus no longer mirrors the sovereign subject... (McGee 1988: 128).

Como dice Blamires, la prostitución de la mujer es un aspecto más de la venta y traición de los recursos humanos de Irlanda (Blamires 1988: 170). Bloom, "feminizado", es vendido como esclava por Bella y, al igual que las prostitutas por Virag, recibe los mismos calificativos que el ganado (U.536). Cissy Caffrey vende su cuerpo por necesidad pero no renuncia a su parcela de dignidad declarando su lealtad al soldado Carr: "I was in company with the soldiers and they left me to do –you know and the young man ran up behind me. But I'm faithful to the man that's treating me though I'm only a shilling whore" (U.546).

Cissy instigara la ira de Private Carr contra Stephen para satisfacer un ego denigrado: "They're going to fight. For me!" (U.554).

Ante la ignorancia de Molly, Bloom no se libra de algún encuentro casual en su pasado; al final de "Sirenas" (U.278), Bloom evita la prostituta decadente y enfermiza a quien verá de nuevo en "Eumeo" desde el *Cabman's shelter* (U.588) para recordarle todo aquello que Bloom oculta. Ante Stephen, Bloom pretende dar la imagen del padre de familia modélico; su discurso sobre la falta de sensatez de los hombres que se acercan a este tipo de mujeres recuerda la doble moral de Mr Purefoy que recibe el sermón del irónico narrador:

...how a wretched creature like that from the Lock Hospital, reeking with disease, can be barefaced enough to solicit or how any man in his sober senses, if he values his health in the least. Unfortunate creature! Of course, I suppose some man is ultimately responsible for her condition. Still no matter what the cause is from... (U.588).

Encerrado en su propio mundo, Stephen apenas atiende a lo que acontece a su alrededor y no advirtió la presencia de la mujer. Pero reacciona y se apresta a corregir el sesgado comentario de Bloom con argumentos definitivos: "In this country... fear not them that sell the body but have no power to buy the soul. She is a bad merchant. She buys dear and sells cheap" (U.588).

LA VISIÓN DUAL DE LA MUJER

Son aquellas mujeres que tienen "el poder para comprar el alma" a las que hay que temer, dice Stephen, frase que, tal vez y alusivamente, recuerde a su madre cuya inflexible religiosidad ha hundido su alma en el remordimiento. May Dedalus sintetiza la definición de Ellmann sobre el catolicismo irlandés: "It was not a mother's church but a father's church, harsh, repressive, masculine" (Ellmann 1983: 372).

Para E. C. Jones, la teoría de Stephen sobre *Hamlet*, comúnmente relacionada con el tema de la paternidad, puede también considerarse como una pantalla que oculta el tema del incesto:

This theory, based on a biographical reading, throws up an elaborate smokescreen, obscuring what Stephen shares with Hamlet: both are haunted by ghosts, both... loved the forbidden flesh of their mothers (Jones 1993:52).

La escritura es un espacio de represión en la poética del incesto, subraya Jones, que esconde el deseo de apropiación masculina de lo materno, necesario para crear la palabra: "...the son's desire to be the mother (that is, to appropriate her speech) and to penetrate the maternal body" (Jones 1993: 12). La confrontación con su madre se articula bajo una dinámica de deseo, desprecio y culpabilidad, afirma Jones, que significa el rechazo de la madre, no de la religión:

Stephen declares his independence from the church... But the dramatic confrontation between mother and son suggests that it is at base his mother, not religion, that he must deny. Stephen's refusal of the Irish church and state in *Portrait* and *Ulysses* is unveiled in "Circe" as a flight from the maternal (Jones 1993: 53).

Jones recurre a aspectos autobiográficos de la relación de Joyce con Nora y, en concreto, a la correspondencia epistolar para justificar la visión del cuerpo de la madre como virgen y como puta:

Joyce sometimes called Nora "Ireland", and his letters to her in 1909 project onto her the same conflation of purity and pollution evident in Stephen's images of the maternal body as both virgin and whore in *Portrait* and *Ulysses* (Jones 1993: 54).

Para Patrick McGee, la fantasía del vuelo libre de Stephen es un deseo de liberarse de las ataduras del discurso paterno y, a su vez, liberar su impulso sexual, el deseo por el cuerpo prohibido:

Stephen imagines himself free from the father, from the law, from constrained desire. He pronounces his conquest of the symbolic in unambiguous terms -"Break my spirit, will he? *O merde alors!*... in response to which, Simon Dedalus suddenly appears to confirm Stephen's victory and to transfer the family coat of arms. This is to say that in an eruption of libidinal force Stephen appears to make his mother a whore and his father a servant, to loosen his double bind and assert his power, at least for a moment (McGee 1988: 137).

Sheldon Brivic también reduce el tema a un trauma de carácter psicoanalítico al definirlo como el frustrado intento de Stephen que no logra superar su Edipo por la imposibilidad de identificarse con un padre incompetente (Brivic 1979: 20). El vuelo de Stephen es ilusorio pues no puede conquistar el espacio de lo "simbólico" con el mismo discurso de género que representa Simon Dedalus—:

That's all right. (*He swoops uncertainly through the air, wheeling, uttering cries of hearkening, on strong ponderous buzzard wings.*) Ho, boy! Are you going to win? Hoop! Pschatt! Stable with those halfcastes. Wouldn't let them within the bawl of an ass. Head up! Keep our flag flying! An eagle gules volant in a field argent displayed. Ulster king at arms! Hai hoop!... (*U.532*).

Pero así como "Nausicaa" presenta la ambivalente imagen femenina, como virgen-madre y como prostituta, la fantasía de Stephen no encierra la metonimia del deseo. La proyección maternal, represiva y siniestra, anula cualquier posible deseo de posesión, contradicción que McGee concilia aludiendo a la "ambivalencia" o al "amargo misterio del amor", frase de la canción "Who goes with Fergus" que Stephen cantó por deseo de su madre en el lecho de muerte (*U.9*) y *leitmotif* en *Ulises*:

Given love's bitter mystery or the ambivalence at its core, we cannot separate Stephen's desire to possess and identify with his mother from his repulsion; for as Hélène Cixous remarks of this scene, "death and the mother are confused and Stephen feels that his mother's love is like the embrace of death" (McGee 1988: 140).

El deseo es contrario a la amargura, como en *Ulises*, no existe un recuerdo del cuerpo de la madre en vida, ni una imagen de ella que no sea muerte; las velas y la ceniza asociada al espectro de la madre no evocan la pureza virginal de María sino la corrupción física como expresión de un sufrimiento que alcanza una dimensión ontológica. El cuerpo de la madre siempre aparece macilento y aterrador ante Stephen para recordarle su culpabilidad por no aliviar una muerte angustiosa. Para Daniel Ferrer, el fantasma de la madre de Stephen, en su aparición fálica, es una forma de dominio masculinizada:

He sees the mother as a combined parent figure older than the Oedipus complex and supports this by noting the combined gender of the omnivorous sea, first used in juxtaposition with the mother in the "Telemachus" episode... (D. Ferrer, en Scott 1987: 94).

La saturación metafórica de imágenes asociadas a la madre abre un sinfín de posibilidades a la especulación crítica. No obstante, la madre no es, como Bello, la escenificación de "lo masculino" sino que es una víctima del discurso patriarcal. Su velo de novia desgarrado es la metáfora de sus sueños truncados, también por un vampiro. Kinch mató su cuerpo de perro, exclama Mulligan, su cuerpo es "de dios": "dogsboddy/ god's", como confirma el grito de ADONAI: "Dooooooooooooog!" (*U.556*).

EPÍLOGO

En *Ulises*, la imagen de la mujer está lejos de ser el escenario donde se forjan las ensoñaciones del héroe masculino del *bildungsroman*. La visión de Stephen de la mujer-pájaro en *Portrait* (P.171-2) culmina en una revelación epifánica; pero lo que Stephen pretende objetivar en abstracción artística es tan sólo espejismo pues la imagen permanece acotada dentro de los márgenes de su propio lenguaje esteticista y de sublimación religiosa, visión mediatizada por su formación, como apunta Zack Bowen:

The image is essentially an artistic recreation of all the psychological and historical forces that have come into play in Stephen's consciousness, as well as such external things as the drops of water in the brimming bowl... and a host of other artifacts of his experiences (Bowen 1979: 12).

Para Bowen, "Nausícaa" ofrece un comentario paralelo a la epifanía de *Portrait* puesto que la forma de "Nausícaa" es una parodia del arte y de la teoría estética de Stephen llevado al terreno de "lo mundano": la novela rosa. Las digresiones intelectuales de Stephen en "Proteo" y las divagaciones de Gerty McDowell en "Nausícaa" comparten una misma forma narrativa: el monólogo interior y un mismo escenario: la playa, estableciéndose un paralelismo entre ambos episodios. Las ensoñaciones de Gerty, envueltas en una sensiblería tan sexual como religiosa, son expresión de su ignorancia y de su limitado mundo pero son tan legítimas como las reflexiones intelectuales de Stephen y, por ello, Gerty McDowell da título a un episodio.

Si la heroína femenina burguesa de la novela moderna busca la afirmación de su identidad en la arena de lo social, no existe ninguna mujer en *Ulises* que se rebele contra los márgenes que le impone la sociedad puesto que, como las prostitutas en "Circe", son víctimas del sistema. Edna Duffy observa que la clase intelectual o la bohemia es territorio del hombre en la primera parte de *Ulises*: "Most of the male characters who figure in the first half of the novel are either bohemians or petty bourgeois" (Duffy 1994: 170). En la discusión literaria de la biblioteca el terreno es masculino y, como apunta Bonnie Scott, en las teorías desmitificadoras de Stephen, el hombre continúa siendo el origen:

In his literary arguments, Stephen subscribes to hierarchical judgements and mentions only male writers, an arrangement directly comparable to the early model of great men in history which he absorbed and personalised (...) Stephen tries to offer an ordered presentation; he entices his auditors with the promise of a succession of secrets, a mystery solved, a male origin at the centre (Scott 1987: 36).

Stephen pretende deslumbrar a su auditorio y su actitud de distanciada superioridad, señala Scott, deriva de sus preceptores religiosos y de los héroes románticos con los que se identifica: "His discourse is thoroughly that of the male academic, and he has learned it well" (Scott 1987: 36-7). En "Las Rocas

Errantes" se vislumbra la precaria situación económica de la familia Dedalus, escenario que confronta la necesidad real de las hermanas Dedalus con la necesidad individual de Stephen de tener el reconocimiento social como escritor. Cuando Stephen lanza el grito liberador de Sigfriedo "*Nothing!*" (U.542) y traduce su rebelión espiritual en física, su rebelión, dice McGee, es un gesto vano:

When he raises his ashplant and shatters the lamp, he has brought something to a temporary resolution, he has forced the ambivalence of his situation to a crisis, he has made a decision in violence. But shattering the lamp is a trivial gesture without any creative result; Stephen reacts, he does not act (McGee 1988: 141).

O más bien una acción, como mejor define Boone, propia del patron agresivo masculino: "Stephen's phallic shattering of Bella's chandelier" (Boone 1993: 203).

En contraste con la bohemia intelectual del círculo de Stephen, el hombre común en *Ulises* es la antítesis de la erudición. Bloom no encaja en ninguno de los círculos que definen el mundo masculino de Dublín pero su actitud hacia la mujer es, igualmente, machista. Bloom se siente, intelectualmente, superior a Molly y se permite sentenciar sobre su falta de apreciación de la literatura. Precisamente, la colección de libros de Bloom –que Molly coloca al revés–, exceptuando los volúmenes de Darwin y Shakespeare, trata más de historia novelada o de intriga que de estudio científico o literatura. Es lo que Bonnie Scott identifica como una doble ironía del autor que pone en tela de juicio el criterio masculino respecto a lo que se considera literatura y, entre líneas, plantea las limitaciones de la mujer en su acceso a la cultura:

Bloom's verdict on the deficient appreciation of literature possessed by females works several ways. Bloom feels superior as a guardian of literature. But we may well question his selection of literature. Though Bloom doesn't intend it, his remark also calls into question the access to literature women have been granted, and ask why women should be expected to appreciate what men have collected as literature, or the way that they have arranged it (Scott 87: 40).

Bloom, como hombre de su tiempo, reproduce los estereotipos sociales de género tan polarizados en su época como los de raza; Joseph A. Boone comenta:

Bloom's conceptions both of "feminine" men and "masculine" women are forged out of polarized extremes, culturally inflected distortions of gender identities that ironically imitate the black-and-white hegemonic stereotyping by which society distinguishes its "manly men" from its "womanly women" (Boone 1993: 197n).

Para Boone, que las reflexiones de Bloom sean, a menudo, sexistas no implica que su proyección subconsciente sea el reflejo de su actitud consciente hacia la mujer. Bloom es la antítesis de los valores que encarna el héroe masculino, tan incuestionables en el correlato homérico como en la época de Joyce. Su visión de la mujer está, en cierto grado, mediatizada por los convencionalismos de género imperantes en la sociedad del momento pero su acción narrativa desarticula el concepto de lo "masculino". Bloom trata a la prostituta Zoe como a cualquier otra dama, cediéndole el paso con caballerosidad y preocupándose por su salud (*U.522*), al igual que se preocupa por Stephen. De Lynch, en cambio, las prostitutas reciben el trato irrespetuoso del que se siente superior (*U.523*).

En Bloom, dice Vincent Sherry, encontramos una afirmación de los valores que corresponden al ámbito de lo "doméstico", de la moral familiar y de la sensibilidad emocional adscrita al mundo femenino (Sherry 1994: 38-9); como vemos en "Calipso" mientras prepara el desayuno a Molly con todo el ritual que expresa su entrega afectiva, tan altruista en intención que también se prodiga al gato, sobre quien adivinamos su idiosincrasia.

El drama de reconocimiento de Bloom es un proceso de evasión interno que no encaja en la dinámica del héroe masculino; Bloom es el sujeto reprimido que silencia su desgracia ante el temor de la afrenta pública. Pero Bloom, como protagonista, ha jugado con las expectativas del lector respecto a su monólogo interior al reprimir y encubrir sus propias faltas, en gran medida, origen de su infelicidad. En "Circe", Bloom sufre las transformaciones sexuales que son

producto de una visión estereotipada de género, la misma que él ha proyectado en Molly.

El universo de "Circe" lleva la cuestión de la identidad sexual a su representación cómica en un delirio de contrarios y transformaciones. Como dice Vicky Mahaffey, la tendencia a no admitir otras imágenes del "yo" es una forma de evadir cualquier responsabilidad sobre ellas:

Bloom, by splitting his conception of Molly into idealized nymph and nymphomaniacal whore, has protected himself from the realization that he, too, can be divided along similar lines, caricatured as pig and prig. Circe holds a mirror up to Bloom to show him his identity with the woman he has regarded as traitor, and he sees how his conception of her constitutes a like betrayal (Mahaffey 1988: 110).

Pero Bloom reconoce su responsabilidad moral. Su capacidad de autorreflexión y sensibilidad hacia los demás le permite conciliarse consigo mismo y con la realidad e implorar el perdón de Molly: "To drive me mad! Moll! I forgot! Forgive! Moll!... We... Still..." (U.507).

"Penélope" desvelará los "pecados" que Bloom ocultó durante su día, revelación que plantea por qué, en la interpretación de *Ulises*, sólo se considera el adulterio de Molly. El expresionismo surrealista de "Circe", argumenta Boone, proyecta una pantalla de lenguaje opaco que marca la distancia entre "el Bloom de la calle" y la actividad febril de su subconsciente para mostrar el modo en que la represión actúa de forma destructiva en el intento de proteger el ego (Boone 1993: 206). El monólogo de "Penélope", en cambio, traslada la inmediatez y transparencia de una corriente de consciencia que no pone obstáculos en dejar fluir los deseos insatisfechos y los temores del subconsciente. Molly se abre a la vida en las contradicciones y esperanzas que tejen su liberado torrente verbal.

VI. PENÉLOPE: LA VOZ DESDE EL MARGEN

MOLLY, "ADÚLTERA"

En alusión a la técnica de "Ítaca", John Hagopian dice que el episodio expone lo absurdo de entender la experiencia humana a partir de la acumulación de detalles, poniendo como ejemplo la lista de amantes de Molly pero afirma, a continuación: "It doesn't matter how many she's had. Her infidelity is a fact of the novel –it is a functional, psychological chart of experience that we know about" (John V. Hagopian, en Aubert 1979: 55); aseveración gratuita puesto que la infidelidad es un elemento constitutivo de la trama de *Ulises* y el "desencadenante" del periplo emotivo de Bloom, de modo que la observación se limita a ser una condena moral del personaje. La lista de amantes enumerados en "Ítaca" (U.683) ha mantenido dividida a la crítica hasta la década de los ochenta intentando descifrar la incógnita sobre "su moralidad".

Fr. Robert Boyle considera la lista más rumor "masculino" que realidad, el mismo rumor que difunden los hombres de *Ulises*:

The general jocular tone in various Dublin's citizens' references to Molly during the day, it is true, hinted at sexual promiscuity and at sexual appetites too powerful for Poldy's capacity, but those were after all, mere male gossip, based altogether on conjecture (Boyle 1977: 713).

Pero, en un comentario posterior, la compara a una "devora-hombres": "...like the sow devouring her farrows, thinks of Stephen as another object she might ingest" (Boyle 1977: 420).

Marylin French relaciona el hecho de que los hombres la consideren como un objeto sexual con su reputación de promiscuidad, conclusión que, además de errónea, es sexista: "All the other men who mention Molly obviously think of her in sexual terms. In other words we come to feel that Molly has a reputation for promiscuity" (French 1977: 252). Según French, la lista de amantes de "Ítaca" confirma su promiscuidad aunque admite que su monólogo cuestiona la fiabilidad de la lista: "During her monologue, Molly thinks about fourteen of the

twenty-five men on Bloom's list, some of whom are patently ridiculous as lovers" (French 1977: 252).

Sultan tampoco da crédito a la lista y añade que, además de ser compilada por Bloom –que no por Joyce–, las reflexiones de Molly la descartan: "Bloom's list of lovers is invalid, and one must turn to Molly's private thoughts for a true one" (Sultan 1987: 433). El incidente con Bartell d'Arcy, observa Sultan, es un hecho aislado y su relación con Gardner parece una relación no consumada puesto que Molly da detalles de todas sus experiencias sexuales con Mulvey, Bloom y Boylan mientras que no aporta ningún detalle de las demás. Fr. Robert Boyle concluye, junto a Bernard Benstock, que el texto introduce de modo deliberado un elemento de misterio que no nos permite sacar conclusiones sobre el pasado de Molly:

The evidence is not conclusive. I judge (as does my friend and colleague Bernard Benstock, with whom I discussed the matter) that Joyce deliberately introduces an element of mystery, faintly analogous to his use of the man in the macintosh, but with far more subtlety, to keep us uncertain about Molly's sexual background (Boyle 1977: 414-5).

Phillip Herring dice que la lista está llena de contradicciones pero, igualmente, piensa que es un enigma tan deliberado como el hombre del *macintosh*, una estrategia textual que Ítaca, particularmente, explota y que Herring denomina "the uncertainty principle" (Herring 1987: 84).

El hombre del *macintosh* continuará siendo otra incógnita intencionada, abierta a especulación, pero la incertidumbre sobre el pasado sexual de Molly parece el juego deliberado del narrador con la supuesta necesidad –consciente o no– del lector de emitir un juicio moral sobre el personaje. Si atendemos al juicio de Molly, sus palabras despejan la duda: "anyhow its done now once and for all with all the talk of the world about it people make its only the first time after that its just the ordinary do it and think no more about it" (U.692).

Para Sultan, el comentario de Molly es significativo porque indica que es la primera vez que comete adulterio: "...above all, she reveals on the third page of the chapter that she committed adultery *for the first time*" (Sultan 1987: 433).

El ser objeto de deseo es una satisfacción para su ego pero no la imagen de adúltera, sensación latente en su sentimiento de culpa, como observa Suzette Henke: "...flirtations but not numerous adultery. She feels guilty about it" (Henke 1990: 142). Como forma de expiar su "pecado", Molly, reiteradamente, hace a Bloom culpable de su infidelidad (U.691, 716, 727, 728, 730). No obstante, asume su decisión como una forma de rebelión y su encuentro con Boylan no sólo significa la compensación por una necesidad sexual frustrada, también la de recuperar la ilusión por una vida que la condena al olvido. Molly ha disfrutado sexualmente con Boylan pero, como dice McMichael, siente remordimiento por haber perdido algo que para ella era valioso, su lealtad a Bloom:

But for all the pleasure she has taken in it already and all she looks forward to taking, she thinks about having consummated her first extramarital affair as if she has lost something she longs for even as she understands that it had to go... Deprived once and for all of her sexual fidelity to Bloom, she may be much readier than she has been to make him answer for his part in her infidelity (McMichael 1991: 186).

Richard Ellmann señala que, aunque no deja de ser una adúltera, Bloom también es culpable por su desatención marital:

The two lovers Molly has had since her marriage are Bartell d'Arcy and Boylan, and only Boylan has fully consummated the sexual act. Thursday, June 16, appears to be the first occasion. While adultery is not excuse by its infrequency, her behavior is not unpredictable in view of the fact that for eleven years, since she was twenty-two, her husband has not had adequate sexual relations with her (Ellmann 1983: 377).

La cuestión del adulterio y de la moralidad sexual de Molly acapara la atención de la mayoría de los estudios críticos hasta, prácticamente, el inicio la década de los noventa. Vicky Mahaffey dice que "Penélope" no ha recibido un tratamiento interpretativo adecuado, más bien, ha sido objeto de formas de

análisis "clínico o personal" que han servido de catalizador de las reacciones personales que ha suscitado su lectura:

Molly, like Stephen in *Portrait*, has served not as a figure of meaning within the book, but as a catalyst for reactions to the book.

The diverse collection of responses to Molly makes one of the most astonishing archives in modern literary history... but what makes the accounts significant is not what they tell us about Molly, but what they reveal about the values of her readers (Mahaffey 1988: 139).

Vicky Mahaffey menciona a Hugh Kenner (Kenner 1987b: 262) y a Robert Martin Adams por enarbolar la crítica más severa que ha recibido el personaje:

...a slut, a sloven, and a voracious sexual animal as conceived by one of those medieval minds to whom the female can never be anything but a *saccum stercoris*; she is a frightening venture into the unconsciousness of evil (R. M. Adams, en Mahaffey 1988: 139).

Pero igual de condenatorias son otras tantas interpretaciones críticas aunque no con un "veredicto" tan explícito como en Kenner, Adams o John Z. Bennet. Según Frank Budgen, Molly no tiene pecado porque es la creación literaria de Joyce, un retrato sin condena, pero comenta: "If she lived in our world we should criticize her morals, and good mothers would warn their sons to have nothing to do with her" (Budgen 1977: 271-2).

Para John Z. Bennet, Molly ha cometido adulterio, prácticamente, con todos, el adulterio de Bloom, en cambio, pasa inadvertido o se entiende que es un adulterio más de pensamiento que de hecho:

The meek Leopold is an incorrigible Don Juan, in thought if not always in deed (...) And Molly it would seem... has committed adultery with virtually every man Leopold knows and with a goodly number whom neither he nor Molly can even name (Bennet 1989: 90).

John Z. Bennet se refiere a Mulvey, del que Molly no recuerda su nombre pero cabría preguntarse si es una prueba demostrativa de su interminable adulterio que se olvide de un nombre después de tantos años. Bennet comenta que Molly sospecha de Bloom porque le encontró unos preservativos (Bennet 1989:

90), incidente que, en cambio para Bennet, no cuestiona la imagen de víctima de Bloom. Al parecer, Bennet sólo contempla la humillación de Bloom y omite o borra la decepción latente en el monólogo de Molly:

The ascendancy of Boylan then becomes a constant and pervasive agony in Bloom's consciousness. But whether Blazes is the literal-first or imaginative-latest in the series of Molly's infidelities, the marital betrayal, fact or fiction, is real to Leopold (Bennet 1989: 91).

La lista de "Ítaca" parece ser tan producto de la fantasía masculina de Bloom como de la "enciclopedia del exceso": Mulvey, Bartell d'Arcy y Boylan son los únicos que Molly confirma en su monólogo mientras que Gardner, con el que tuvo alguna proximidad sexual, está ausente de la lista. Es un cálculo demasiado extenso para ser creíble, tanto más por incluir a algunos de los personajes a los que Molly ridiculiza como exponentes representativos del género masculino y a los que llega a comparar con los cerdos (*U.725*). Las observaciones sobre algunos de los hombres de la supuesta lista son tan verosímiles como burlonas: Simon Dedalus que siempre confunde las letras de las canciones porque va bebido (*U.724*), y que se burla de los demás por creerse con más clase cuando él mismo ofrece una imagen patética:

Simon Dedalus son his father such a criticizer with his glasses up with his tall hat on him at the cricket match and a great big hole in his sock one thing laughing at the other" (*U.718*).

Henry Menton, otro borracho, buscando líos de faldas y que tuvo "la desvergüenza" de insinuársele (*U.691*); o el alcalde de Dublín, Val Dillon, observándola con su "mirada sucia" (*U.701*); sin olvidar a Lenehan "that sponger" que se pasó con ella en el coche tras la cena de gala del reformatorio de Glenree (*U.701*) y que va prodigando en "las Rocas Errantes" que supo responder a los intencionados rozamientos de Molly (*U.225*).

Marilyn French afirma que las lecturas del capítulo varían sustancialmente (French 1977: 243) pero alude, en concreto, a la visión de Hugh Kenner por ser la más extrema en su condena:

Some readers have over-sentimentalized the final pages of her monologue. They are in key with the animal level in which this comic inferno is conceived... The "Yes" of consent that kills the soul has darkened the intellect and blunted the moral sense of all Dublin (Kenner 1987b: 262).

Sin embargo, la idea de que Bloom es víctima de su mujer es compartida tanto por French (French 1977: 260-1) como por Boyle (Boyle 1977: 420) y Bennet, que afirma que Molly trata a Bloom con desprecio e indiferencia porque es una "tirana" (Bennet 1989: 90). Richard Ellmann opina que no son ciertas las conclusiones negativas sobre Molly:

Apart from her prototypes, Molly is a woman who has been much misunderstood. The celebrated monologue in which 'flesh becomes word' does not deserve its reputation as the summit of promiscuity, nor does it fit its description, by some writers, as the summit of cruel, unfair, and anti-feminine dissection (Ellmann 1983: 377).

Ellmann no cita párrafo alguno del texto para argumentar su posición pero, sin duda, las reflexiones de Molly descartan cualquiera de las atribuciones. La valoración de la ética del personaje se convierte en tema clave por una cuestión de género y, más, tratándose de una mujer casada.

Para la moral de la época el adulterio femenino significaba el repudio social y Molly es consciente de las repercusiones de su conducta; pero no deja de ser significativo que muchos de los estudios críticos tan sólo se centren en dilucidar la moralidad del personaje y, exclusivamente, por su conducta hacia el sexo; posiciones críticas que, al parecer, están más cerca de la moral de la época victoriana que de una perspectiva actual.

La infidelidad, dentro del matrimonio, ha sido una práctica socialmente "consentida" al género masculino hasta bien entrado el siglo xx. La mujer acataba la voluntad del hombre no sólo por su dependencia económica y social, sino por ser la norma de conducta femenina prescrita por la Iglesia. Afortunadamente, la relación de género ha cambiado en nuestros criterios actuales pero resulta paradójico que la moralidad de la mujer sea objeto de análisis cuando Bloom, que ha tenido contactos con prostitutas, sea para la

crítica el ejemplo del esposo fiel y entregado (véase Hayman 1979: 66; Sultan 1987: 231) o se contemplan con benevolencia sus experiencias eróticas: "...his post-marital interferences with the servant girls were annoying and destructive to domestic authority but not otherwise dangerous" (Budgen 1977: 282).

Las primeras páginas del monólogo (*U.691-2*) son el relato de las infidelidades de Bloom que, según Dorrit Cohn, Molly desconoce:

The fact... that we know so much that Molly does *not* know, (for example, the entire truth about Bloom's erotic experiences on Bloomsday) interjects an element of dramatic irony into our reading experience that would be lost if "Penelope" were read as a separate novella (Cohn 1989: 252).

Pero así como la correspondencia clandestina con Martha Clifford o la respuesta a la provocación erótica de Gerty MacDowell en "Nausicaa" tienen una proyección dramática explícita en *Ulises*, Bloom encubre los incidentes que descubren su infidelidad "real". En el *Cabman's shelter* Bloom es sorprendido por la prostituta que evita en "Sirenas" (*U.278*):

The face of a street walker, glazed and haggard under a black hat, peered askew round the door of the shelter... Mr Bloom, scarcely knowing which way to look, turned away on the moment, flusterfied but outwardly calm, and picking up from the table the pink sheet of the Abbey street organ... His reason for so doing was he recognised on the moment round the door the same face he had caught a fleeting glimpse of that afternoon on the Ormond Quay, the partially idiotic female, namely of the lane, who knew the lady in the brown costume does be with you (Mrs B.) and begged the chance of his washing (*U.587*).

Y en "Nausicaa", son insinuados de modo fugaz. La manera incompleta en la que Bloom verbaliza su pensamiento también responde a una dinámica de censura:

Wonderful, of course, if you say: good evening, and you see she's on for it: good evening. O but the dark evening in the Appian way I nearly spoke to Mrs Clinch O thinking she was. Whew! Girl in Meath street that night. All the dirty things I made her say all wrong of course... And kissed my hand when I gave her the extra two shillings. Parrots. Press the button and the bird will squeak. Wish she hadn't called me sir. O, her mouth in the dark! And you a married man with a single girl! That's what they enjoy. Taking a

man from another woman. Or even hear of it. Different with me. Glad to get away from other chap's wife. Eating off his cold plate... French letter still in my pocketbook. Cause of half the trouble (U.353-4).

Molly piensa que Bloom la engaña porque descubrió los preservativos ("French letter") en el bolsillo de su pantalón (U.722-3) o cuando encontró un pelo largo en su chaqueta en la época del lío con la criada Mary Driscoll (U.691-2). Ahora sospecha de su anterior amiga, Josie Powell (Mrs Breen) pues Molly los descubrió en un momento de proximidad íntima (U.694-5); en todo caso, las palabras de Bloom confirman que ha tenido relación con una mujer casada: "Glad to get away from other's chap wife". Bloom intentó reparar su falta regalándole a Molly los poemas de Lord Byron (U.695).

Una mujer no les basta, piensa Molly (U.691) atribuyéndolo a la posible crisis de los cuarenta. Molly, por su parte, necesita satisfacer su necesidad sexual y anhela su próxima cita con Boylan: "Oh lord I cant wait till Monday" (U.706). Según Stanley Sultan, su infidelidad es el resultado de la desatención sexual de Bloom en los últimos diez años:

It [the third section] contains various indications of her years of sexual frustration, and concludes with an impassioned expression of sexual desire... her fervid counting of the days to Boylan's next visit ends the section, and Bloom has been completely eclipsed (Sultan 1987: 435).

Para Sultan, la desatención de Bloom obedece a una supuesta disfunción sexual que Molly desconoce: "...she has been completely unaware of his sexual debilitation" (Sultan 1987: 429). Igualmente, Christine van Boheemen: "Her final preference for her own impotent husband over the sexually and socially more powerful Blazes Boylan, vindicates Bloom as the new womanly hero" (Boheemen 1987: 180). Pero los condones que encontró Molly, así como su masturbación, cuestionan esta posibilidad. En el interrogatorio de "Ítaca" se alude a un problema de eyaculación precoz (U.684) y, asimismo, Molly se queja de la urgencia sexual de Bloom: "I was dying to find out was he circumcised he was shaking like a jelly all over they want to do everything too quick take all the pleasure out of it" (U.698).

En opinión de McMichael, la omisión del deber marital es tan grave como el adulterio: "And is adultery any more outrageous than marriage itself? If she has violated him by committing adultery, he [Bloom] tells himself, he had violated her by denying her his husbandly duty" (McMichael 1991: 185). Comparación que hace del matrimonio una institución impositiva, como lo era en la época, y no una relación de consentimiento mutuo. La argumentación de McMichael, probablemente, parte de la reflexión de Bloom en el cuestionario de "Ítaca" pero, más allá de un agravio comparativo, en el texto la institución matrimonial se define igual de vejatoria que el adulterio:

Why more abnegation than jealousy, less envy than equanimity?
From outrage (matrimony) to outrage (adultery) there arouse nought but outrage (copulation) yet the matrimonial violator of the matrimonially violated had not been outraged by the adulterous violator of the adulterously violated (U.685).

Richard Brown menciona la opinión de Joyce respecto al matrimonio, como una institución arbitraria que no responde a un deseo humano o biológico (Brown 1985: 30). Para Brown, el sentido de la explotación femenina es fuerte en la ficción de Joyce, siendo la prostitución un intercambio más explícito frente al matrimonio respetable:

The effect of this keenly materialistic view is to blur the distinction between respectable marriage and prostitution: to see them both as forms of sexual contract that are analogous or interdependent (Brown 1985: 118).

La sociedad presenta el matrimonio como una forma de protección de la mujer cuando, en realidad, es otra forma de esclavización, sujeta a los deseos del hombre. El matrimonio ha sido incluso una desventaja económica para Mrs Breen, dice Cheryl Herr: "Her wedding changes Josie Breen from a good dresser to a washed-out drudge..." (Herr 1986: 214).

Molly, como cualquier mujer de su época, ha sido educada para la consecución del amor matrimonial, una promesa de felicidad que deviene en la monotonía del círculo cerrado del hogar. En el interrogatorio de "Ítaca", Bloom confiesa su propósito de lograr distraer a Molly:

Which domestic problem as much as, if not more than, any other frequently engaged his mind?

What to do with our wives (*U.638*).

El problema se define como "doméstico" y afecta al hombre (Bloom) pero no responde a una intención altruista sino a una obligación que limita su libertad de movimiento, prerrogativa exclusiva del hombre en la época. Karen Lawrence dice que la ansiedad masculina frente al poder de la mujer es un síntoma cultural:

Increasingly, Joyce's texts unmask male anxieties of women's power... the later texts reveal these fears to be inscriptions of cultural anxieties. Joyce shows that desire like language cannot be a purely personal phenomenon (Lawrence 1990: 245).

Molly se burla de la obsesión de Bloom por la ropa interior femenina (*U.697, 698*). El fetichismo de Bloom respondería, en principio, al concepto del fetiche freudiano como fijación que vacila entre el placer y el miedo y que delata el temor que suscita la diferencia sexual. La posesión de las bragas de Molly le proporcionarían a Bloom (al inicio de su relación) una sensación tranquilizadora de poder y control. Para Vicky Mahaffey, tanto Molly como Bloom son conscientes del poder de excitación sexual de la ropa femenina pero su fetichismo es, sobre todo, un modo de consuelo frente a la presión de lo público: "Bloom seems to see women's clothes and the sensuality they represent as a refuge from the more pressured world of public affairs..." (Mahaffey 1988: 149).

LA AUTORIDAD DOMÉSTICA DE BLOOM

Bloom intenta complacer a Molly llevándole el desayuno a la cama o con alguna pequeña gratificación como el jabón de limón o las novelas que le busca para mantenerla distraída. Molly protesta sobre el precario estado de su vestuario y sabemos que es Bloom quien decide sobre la ropa que ha de comprarse Molly (*U.697; 703*).

Bloom domina en el ámbito doméstico, como indica su decisión de enviar a Milly, de 14 años, a Mullingar para trabajar como ayudante de fotógrafo. Molly no aprueba esta decisión y hubiese preferido que Milly continuase los estudios pero es consciente de la complicidad de Bloom en vistas a propiciar su encuentro con Boylan (*U.716*). Igualmente, Bloom logra dirigir su atención hacia el joven y culto Stephen para desbancar a Boylan de su pensamiento. En "Ítaca", Bloom maquina el encuentro sugiriendo a Stephen que intercambie con Molly clases de italiano y canto (*U.649*). Boylan, el "vulgar conquistador chillonamente llamativo", como bien dice David Hayman, "cuya virilidad Bloom envidia y teme" (Hayman 1979: 104), es condenado al olvido por su ordinariéz y grosería en la octava y última frase del monólogo (*U.726*).

Boylan es rechazado como amante porque no existe "romanticismo" en la relación. Como comenta Henke, el intenso placer sexual da paso al desencanto y a la insatisfacción:

Initially, Molly interprets her own sexuality... tacitly assuming a relentless female fascination with phallic potency. She self-consciously adopts the melodramatic role of seductress, and her tone is smug and self-satisfied until the gradual detumescence of erotic intensity leaves her disenchanted with the few moments of genital friction provided by the self-serving Boylan... Molly retreats from libidinal engorgement to a sense of disappointment and melancholia (Henke 1990: 135).

Stephen es el siguiente "candidato" en la búsqueda de afirmación personal. Molly, de inmediato, desata su imaginación en el terreno que cree dominar: sus estrategias de seducción sexual con un joven que cree inexperto. Aunque teme que Stephen la deje de valorar, consciente de su incultura (*U.713*):

I wonder I could get my tongue round any Spanish como esta usted muy bien gracias y usted see I haven't forgotten it all I thought I had only for the grammar a noun is the name of any person place or thing pity I never tried to read that novel cantankerous Mrs Rubio lent me by Valera... I can tell him the Spanish and he tell me the Italian then hell see Im not so ignorant (*U. 728-9*).

El ser agente de seducción es la estrategia que Molly utiliza frente a los hombres para afirmar su ego. Las zapatillas turcas y el salto de cama

semitransparente es lo único que se le ocurre para la larga charla intelectual que desea. Molly intenta salvar las distancias con el poder de seducción de la ropa frente al poder de seducción del lenguaje:

Id love to have a long talk with an intelligent well educated person Id have to get a nice pair of red slippers like those Turks with the fez used to sell or yellow and a nice semitransparent morning gown that I badly want (U.729).

A medida que Molly considera la posibilidad de que Stephen entre a formar parte de sus vidas se debilita su ataque hacia Bloom; porque Molly, de modo subconsciente, cuenta con él para planear el futuro más inmediato e ilusionarse por los detalles más cotidianos, como ir al mercado y preparar la cena para los tres (U.714-5). En cambio, se sorprende al darse cuenta de que se ha olvidado de Boylan:

...O but then what Im going to do with him though

no thats no way for him has he no manners not no refinement nor no nothing in his nature slapping us behind like that on my bottom because I didnt call him Hugh the ignoramus that doesnt know poetry from a cabbage that's what you get for not keeping them in their proper place pulling off his shoes and trousers there on the chair before me so barefaced without even asking permission and standing out that vulgar way in the half of a shirt they wear to be admired like a priest or a butcher (U.726).

Este alegato definitivo contra el vulgar narcisismo de Boylan y de los hombres, en general, desde "el cura al carnicero", lleva una valoración implícita de la humanidad de Bloom que Molly no ha dejado de reconocer desde el inicio de su monólogo: "still I like that in him polite to old women like that and waiters and beggars too hes not proud out of nothing" (U.690). Recuerda su época de felicidad con Bloom cuando le mandaba flores y le escribía incluso dos veces al día (U.698-9), de Boylan espera, en vano, una carta apasionada (U.709). Tanto Boylan como Stephen significan para Molly la posibilidad de poner fin a una experiencia de resentimiento y frustración. Molly culpa a Bloom del distanciamiento en la relación y existe un deseo de venganza por considerarse víctima de su egoísmo:

imagine Im him think of him can you fell him trying to make a whore of me what he never will he ought to give it up now at this age of his life simply ruination for any woman and no satisfaction in it pretending to like it till he comes and then finish it off myself anyway and it make your lips pale (U.692).

serve him right its all his own fault If am an adulteress... if thats all the harm ever we did in this vale of tears God knows its not much doesnt everbody only they hide it (U.730).

SOBRE EL ORIGEN DEL DECLIVE EN LA RELACIÓN

Molly reconoce que la muerte de Rudy marca la crisis en su relación, crisis que todavía no ha sido resuelta. Stephen, de ser la proyección de un deseo sexual, pasa a ser contemplado como un hijo, dice Schwab: "She disavows her maternal feeling and her sorrow, which then return in her fantasies of a son lover" (Schwab 1986: 196). Molly piensa en las malas costumbres de Stephen y en su madre, May Goulding, para reflexionar sobre la suerte de los que tienen un hijo sano y no lo saben apreciar, en alusión a Simon Dedalus:

where would all of them be if they hadnt all a mother to look after them what I never had thats why I suppose hes running wild now out at night away from his books and studies and not living at home on account of the usual rowy house well its a poor case that those that have a fine son like that are not satisfied and I none (U.728).

John Z. Bennet, Stanley Sultan y Robert Boyle centran el análisis del episodio en la posible causa del distanciamiento marital. El tema de los defectos congénitos y niños deformes –que surge en la conversación de los estudiantes en el hospital de maternidad– es, para Bennet, la posible causa del miedo de Bloom a la paternidad, como indican las frases de Bloom en "Hades" respecto a la malformación de Rudy:

The phrases of Bloom's –"dwarfs, mauve face", "mistake of nature", "Mrs Thornton knew at once", "poor little Rudy"– when paralleled by Molly's: "what's the use of going into mourning for what was neither one thing nor another", suggest that Rudy was not only sickly, but perhaps malformed, and therefore Bloom, in the context of the superstition, has real reason not only for grief but also for guilt and for feeling that a judgment has been passed on his manhood... Bloom fears the risk of another child, with all its attendance possibilities of death (Bennet 1989: 96).

Temor que, en opinión de Sultan, Molly no comparte:

...but for her to be set thinking about a possible son can only, in view of her resentment of "the limitation of fertility" he has imposed and of her belief that he possesses virility surpassing that of Boylan, work in his favour (Sultan 1987: 440-1).

Pero las reflexiones de Molly son un tanto ambiguas: "was he not able to make one it wasnt my fault... I knew well Id never have another our 1st death too it was we were never the same since" (*U.728*). Molly culpa a Bloom, posiblemente, en atención a la creencia popular que Bloom parece cuestionar en "Hades": "Mistake of nature. If it's healthy its from the mother. If not the man. Better luck next time" (*U.92*).

Según Boyle, es Molly la que se niega a mantener relaciones con Bloom por la posibilidad de un embarazo y atribuye a Bloom la maquinación de su relación con Boylan para librarse de su sentimiento de culpa por no ser capaz de dominar la relación; argumento que, independientemente de la intención del texto, es sexista en cuanto subraya la necesidad del dominio masculino en la relación:

Molly judges she would never have been in the situation where this particular adultery, at least, could have been effected if Bloom had not plotted it. And she seems to realize that Bloom wants from it a vicarious sexual experience with her, exculpation of his guilt over his own failure to dominate her refusal to adequate intercourse, a possible legal son for himself (Boyle 1977: 419).

Boyle afirma que es Molly la que no desea tener hijos pero se contradice cuando admite que, en una de las ocasiones, se arriesgó a ser fecundada por Boylan, hecho que, según Boyle, significa "el deseo subconsciente de tener un hijo" (Boyle 1977: 417) pero sus reflexiones negativas sobre Boylan, ya al inicio de su monólogo, no apoyan esta teoría: "supposing I risk having another not off him though... I dont know Poldy has more spunk in him yes having a child thatd be awfully jolly" (*U.694*). Puede que Molly sea irónica respecto a la idea de tener otro hijo pero, decididamente, no lo desea de Boylan y siente alivio

cuando menstrua: "anyhow he didnt make me pregnant as big as he is" (U.719).

Durante más de diez años, la cuestión "innombrable" de tener otro hijo ha marcado la relación; tiempo en el que, como dice James McMichael, Molly ha sido un personaje en la historia de Bloom. El tema de su infidelidad forma parte de esa "historia de amor" que Bloom no le da:

Molly reads his story about them as a love story, wants it to have a similar emphasis for him. "Is she in love with the first fellow all the time?" (4: 355-56)*, she asks Bloom about a book he had brought her to read. Protecting himself against the suggestiveness of her question, he answers curtly that "he never read it" (McMichael 1991: 191-2).

Si en "Calipso" Bloom evita dar una respuesta, el monólogo de Molly confirma que no ha respondido a su llamada: "I want to be embrace... no matter by who... if the fellow you want isn't there" (U.727).

En el transcurso de los años, Molly ha aprendido a aceptar lo que Bloom le da, dice McMichael: "The contest of wills has for years been going on Bloom's way not hers" pero, ahora, una vez que ha transgredido las barreras de respetabilidad y vulnerado su lealtad matrimonial, ya no hay nada que detenga sus deseos:

She had remained for him a character that he managed to keep at a safe distance. Until tonight. For instead of placating her, as Bloom had thought it might, Molly's having gotten what she badly wanted has primed her to want more (McMichael 1991: 192).

*(4: 355-56): (U.62).

QUIÉN ES VÍCTIMA DE QUIÉN

La respuesta crítica a "Penélope" varía a tenor de los cambios en la orientación metodológica. Entre la crítica, es significativo el número de análisis que destacan el dominio de Molly sobre Bloom (French 1977: 260-1), (Boyle 1977: 416), (Kenner 1977: 383), (Restuccia 1989: 154), (Boheemen 1989: 73); también Bennet, que considera que Bloom, de ser el criado "doméstico", logra recuperar el papel de "*paterfamilias*" cuando le pide a Molly que le sirva el desayuno en la cama: "Bloom makes a move, a man who had been a servant for many years. He orders breakfast in bed" (Bennet 1989: 98). La exigencia de Bloom sorprende a Molly, como indica su reiterada alusión al tema. Según Boyle, es el intento de Bloom de recuperar su control sobre la relación (Boyle 1977: 412, 420). Opinión con la que coincide Sultan al afirmar que la exigencia de Bloom sobre el desayuno, aunque no es indicativo de un cambio fundamental en la relación, indica la determinación de liberarse de su "esclavitud":

...the matter of his breakfast is at least related to her attitude toward him and toward his assault on their relationship (for he does not want simple to be released from servitude, he wants uxorial service from her (...)) He decided to attempt to return to Molly, expressed the belief that wives properly do domestic chores for husbands they love... (Sultan 1987: 420).

Para Sultan, sólo se puede reiniciar la relación si Bloom recupera el control, conclusión que parte, exclusivamente, de postulados de género y que descarta otras posibles lecturas, como sería la de que Bloom, consintiendo el adulterio de Molly, piensa que ya ha expiado su culpa y se siente con derecho a exigir.

Molly es narcisista, dice Boyle, y desea ser dominada por hombres agresivos como Boylan (Boyle 1977: 418); pero es un deseo que forma parte del juego de la seducción pues, desde el primer momento, critica la falta de sensibilidad de Boylan y antepone la actitud altruista y generosa de Bloom hacia los demás; tampoco Stephen, a quien pretende seducir, responde al prototipo de hombre agresivo. Boyle, aunque admite que es difícil determinar quién es el responsable en la ausencia de relación sexual (Boyle 1977: 416), sí que

condena, en cambio, la lascivia de Molly, clasificando al personaje como un caso de misoginia sexual:

Molly, narcissistic in many ways... like the sow devouring her farrows, thinks of Stephen as another object she might ingest. She compares him (imagined) to Bloom's little statue of Narcissus, as godlike, a young and desirable lover (Boyle 1977: 420).

En la figura de Narciso, Molly recrea su sublimación de lo erótico e imagina que con Stephen pueda materializar el deseo de una experiencia de amor romántico; necesidad que tiene su origen en un sentimiento de soledad:

why arent all men like that there would be some consolation for a woman like that little statue he bought I could look at him all day long curly head and his shoulders his finger up for you to listen theres real beauty and poetry for you... besides hed be so clean compared with those pigs of men" (U.725).

Pero el narrador irónico juega con su ingenuidad pues Molly desconoce lo poco que se lava Stephen (U.625-6). La figura de Narciso la adquirió Bloom y no es accidental que sea una mujer –Milly– la que la rompa. Molly, en secreto, la lleva a reparar porque es consciente de lo que significa para Bloom (U.716).

El adulterio de Molly con Boylan es un hecho anecdótico, recreado con humor, sobre todo, por la ordinariez del pretendiente, pero decisivo por tener consecuencias inesperadas para Bloom: además del escarnio social que sufre por el cuestionamiento de su "masculinidad", Bloom se sorprende en "Eumeo" ante el temor de perder a Molly: "Suppose she was gone when he?..." (U.607). La indignación de Molly no es gratuita dado el grado de secretismo de Bloom en la relación:

Lord knows what he does that I dont know and Im to be slooching around down in the kitchen to get his lordship his breakfast while hes rolled up like a mummy will I indeed did you ever see me running Id just like to see myself at it show them attention and they treat you like dirt (U.727).

Hugh Kenner subraya la franqueza de Molly frente a los silencios pactados "the rethoric of avoidance" (Kenner 1977: 385) y al solipsismo de Bloom pero lo ve como un rasgo de la idiosincrasia del personaje:

Bloom, who talks to Molly by not talking to her and plays Ulysses in ignoring him, is at once the most garrulous and the quietest character in fiction: garrulous over trivia, quiet respecting whatever we might want to know his real thoughts about (Kenner 1977: 393).

Pero los silencios se intuyen como algo que el personaje oculta. Kenner señala el recurso a la elipsis como estrategia general de *Ulises*: "...not to tell us something may be a way of telling us something else" (Kenner 1977:383), de ahí que el interrogatorio de Molly –aparte de que Kenner lo juzgue como "un hábito" (o manía femenina)– es resultado de las reiteradas ausencias y silencios de Bloom:

Molly has developed the habit of asking him "the destination whither, the place where, the time at which, the duration for which, the object with which" (*U.736*)* in the case of temporary absences projected as effected. That has become *her* role, the intent shrew, and she has played it for nine months since Milly's puberty. But we cannot imagine her having the immense coolness to run through that catechism this morning (Kenner 1977: 388).

La inmensa frialdad que Kenner atribuye a Molly no es un rasgo del carácter del personaje sino, en todo caso, un modo de defensa por una herida abierta. El sentimiento de abandono y de no significar nada para Bloom se une a la queja "I feel so old" como *leitmotif* en el soliloquio (*U.707, 710, 717*).

Molly conforta su autoestima en el atractivo que todavía despierta en los demás hombres; su infidelidad, así como su desinhibición sexual, se ha juzgado como prueba de su dominio en la relación. Tal vez sea la visión de Bloom y de la crítica pero no lo que siente Molly:

Ill tell him about that some day not now and surprise him ay and Ill take him there and show him the very place we did it so now there you are like it or lump he thinks nothing can happen without him knowing (*U.697*).

*(*U.736*): (*U.688*).

Ill just give him one more chance Ill get up early in the morning Im sick of Cohens old bed in any case I might go over to the markets to see all the vegetables... and all kinds of splendid fruits all coming in lovely and fresh who knows whod be the first man Id meet (...) Ill put on my best shift and drawers let him have a good eyeful out of that to make his micky stand for him (U.729).

Ahora, decide que es "su turno" de demostrar a Bloom que ella es autónoma para decidir su historia "O wait now sunny my turn is coming Ill be quite gay and friendly over it" (U.729) y para que Bloom se dé cuenta "that's the only way" de que es necesaria para él: "Ill wipe him off me just as a business his omission then Ill go out Ill have him eying up at the ceiling where is she gone now make him want me that's the only way" (U.730). Como concluye McMichael, la voluntad de Molly no ha contado en la relación y decide cambiar la historia: "Not until she decides that she must make him want her does Molly stop reading Bloom's story and constructing her own" (McMichael 1991: 192).

En "Ítaca", la estrategia persuasiva de Bloom para captar la atención de Stephen hacia Molly se centra en la descripción de un físico "generoso en curvas" (U.606-7). En la foto, una Molly, más joven, exhibe un voluptuoso pecho y sus ojos "miran seductores" a un "perplejo" Stephen. Aunque Bloom es prodigo en elogiar la habilidad de Molly para el canto, la valoración de su mujer se fundamenta alrededor de su físico sin valorar otras cualidades "no verificables" o, tal vez, no advertidas por él, como su agudo sentido del humor. Asimismo, en "Ítaca", se queja de su deficiente formación y carencia de estímulo intelectual (U.639); pero Bloom también reafirma su autoridad – poniendo a Molly en evidencia– cuando intenta contestar a sus preguntas con terminología demasiado compleja para su entendimiento: "white Arsenic she put in his tea of flypaper wasn't it I wonder why they call it that if I asked him hed say its from the Greek leave us as wise as we were before"(U.696).

Molly tiene un conocimiento de la realidad más próxima y, como reconoce Bloom, su juicio sobre las personas es infalible (U.639). Molly es consciente de su ignorancia frente a Bloom pero se satisface cuestionando con humor la supuesta valentía masculina:

The night I was sure I heard burglars in the kitchen and he went down in his shirt with a candle and a poker as if he was looking for a mouse as white as a sheet frightened out of his wit making as much noise as he possibly could for the burglars benefit (*U.716*).

También recuerda, enfurecida, la excursión en barca en la que estuvieron a punto de volcar por culpa de la osadía de Bloom "que aparenta saberlo todo": "telling the boatmen he knew how to row if anyone asked could he ride the steeplechase for the gold cup hed say yes" (*U.715*).

En su posición subordinada frente al *logos*, Molly se reafirma con su particular uso expresivo del lenguaje vulgar. En el interrogatorio del Padre Corrigan, Molly desafía y burla la autoridad moral con un agudo juego de palabras de inspiración propia:

I hate that confession when I used to go to Father Corrigan he touched me father and what harm if he did where and I said on the canal bank like a fool but whereabouts on your person my child on the leg behind high up was it yes rather high up was it where you sit down yes O Lord couldn't he say bottom right out and have done with it (*U.693*)

Como afirma Karen Lawrence, la mujer, en la obra posterior de Joyce, no está desprovista de la palabra, no es "la carne sin verbo", sino que recrea la materialidad y el potencial cómico del lenguaje:

It is finally not as 'flesh without word' that Woman functions for Joyce most powerfully, but as an 'allaphbed' figuring the erotic and material potential of language... The female figures the comic, almost slapstick potential in language that eludes patriarchal control. Penelope as weaver... remind us of the texture of writing, its material body, its bricolage (Lawrence 1990: 245).

Con la venganza o el consuelo de la palabra, Molly encuentra un modo de manifestar su rebelión personal. Como dice Edna Duffy, Penélope, desde su posición de inferioridad, subvierte las palabras de los que detentan el poder con otras expresiones de creación propia:

The comedy of "Penelope"... is again derived from the kind of knowing yet apparently innocent subversion of the words and actions of those in power:

if Molly could not find an appropriate muttered line at the time to respond to a condescending interrogator, she invents such lines now, describing the solicitor Menton "and his boiled eyes of all the big stupoes I ever met and that's called a solicitor" (*U* 609)*, and observing of Bloom himself "somebody ought to put him in the budget" (*U* 621)* (Duffy 1994: 187).

Bloom enseña la foto de Molly como un trofeo, gesto que no es fortuito. Bloom asume la idea convencional de la mujer pero, en sus reflexiones internas, admite que es una invención. "Ítica" parodia "las variaciones de los códigos éticos" (por medio de un obtuso símil gramatical) en el que la mujer es el sujeto pasivo "controlado por la agencia masculina" para demostrar la falacia de la supuesta fragilidad femenina y del vigor masculino:

By what reflections did he, a conscious reactor against the void of incertitude, justify to himself his sentiments?

...the fallaciously inferred debility of the female, the muscularity of the male: the variations of ethical codes: the natural grammatical transition by inversion involving no alteration of the sense of an aorist preterite proposition (parsed as masculine subject, monosyllabic onomatopoeic transitive verb with direct feminine object) from the active voice into its correlative aorist preterite proposition (parsed as feminine subject, auxiliary verb and quasimonosyllabic onomatopoeic past participle with complementary masculine agent) in the passive voice... (*U*.685-6).

El hecho de que el "código ético" sea plural y variable desvirtúa su significado "singular" abstracto para desvelar, por medio de la morfología, que es una invención cultural a la que se recurre según la conveniencia del momento por aquellos que deciden sobre lo "ético".

La apasionada relación de Parnell con Kitty O'Shea sirve para mostrar los prejuicios de Bloom que, por una parte censura la fogosidad de la mujer del Sur pero, entre líneas, celebra su pasión irracional. El paralelismo que se establece entre Molly y Kitty O'Shea por el calificativo de "Spanish type" –cargado de matices sugerentes– convierten el gesto de Bloom en un ofrecimiento sexual:

*(*U* 609): (*U*. 691); *(*U* 621): (*U*. 705).

North or South, however, it was just the well known case of hot passion... as she also was Spanish or half so, types that wouldn't do things by halves, passionate abandon of the south, casting every shred of decency to the winds (...)

–Do you consider, by the by, he said thoughtfully selecting a faded photo which he led on the table, that a Spanish type?" (U.606).

Para Bloom, Molly condensa el exotismo y la irrefrenable sensualidad que las mitologías sobre la raza concedían al Oriente o al Sur. En palabras de Edward Said, ante una sexualidad legal, moral y políticamente institucionalizada, hay "una búsqueda de una sexualidad más libertina y menos cargada de pecado" (Said 2002: 255-7). Pero Bloom mantiene una actitud machista en su juicio pues censura la desinhibición sexual de la mujer, aunque la desee y, además, la considera inferior en inteligencia juicio y, por tanto, dependiente. La decisión de Molly desestabiliza a Bloom que, por primera vez, contempla la posibilidad de que Molly pueda prescindir definitivamente de él.

DE LA LIBERTAD DE GIBRALTAR A LA CENSURA DE DUBLÍN

Porque el exotismo de Molly excede la limitada visión de Bloom. Las experiencias vitales de su pasado conforman su capacidad de recrear y "recorrer" con la imaginación un mundo diferente; como dice Bonnie Scott, la aventura mental de Molly supera el periplo físico de Bloom en Dublín:

But the female mythic parallels are taken up again in Molly Bloom, who flourishes sexually in wild places –besides the very obvious boundary of the Moorish wall in Gibraltar and on Hill of Howth, a wild patch to the North of Dublin... Molly fulfils the stay-at-home role of Penelope, and tends to be stuck in bed. But I do see her as a wonderer... Memories of Gibraltar take her closer to real Ulyssean territory than Bloom has ever gone, despite his greater physical wandering in the course of 16 June 1904 (Scott 1987: 98).

La infancia y adolescencia de Molly transcurre en Gibraltar, el destino de su padre, el teniente Brian Tweedy. De su madre, Lunita Laredo, sabemos que era una española judía (U.717). Según Boyle, su madre la abandonó o murió: "She either deserted her family (most likely) or died, and Molly grew up in boarding

houses, casually cared by various women" (Boyle 1977: 411), pero la información es ambigua.

La luz y el paisaje de Gibraltar ilumina dos de sus recuerdos más felices, el primer encuentro amoroso con *Lieutenant Mulvey* (U.711) y el afecto maternal de Mrs Stanhope. Molly se queja de la guerra que motivo la partida de Mrs Stanhope, la madre que no tuvo; tras su partida volvió el vacío afectivo que Molly combatía escribiendo y mandándose cartas a sí misma (U.710).

El ambiente castrense es uno de los recuerdos menos gratos de su juventud, sobre todo, por los militares groseros que rodeaban a su padre y que no hacían otra cosa más que beber y contar chistes obscenos (U.708). Sin educación para entretener sus horas o relación afectiva alguna, Molly se revelaba –sin opción– contra la monotonía. Molly era libre en Gibraltar pero estaba tan sola como ahora. El matrimonio con Bloom prometía cambiar su suerte y recuerda todas aquellas promesas incumplidas de viajes románticos con los que Bloom la embelesó antes de casarse (U.716). Richard Ellmann comenta que la sensualidad en Molly es más fruto del deseo que de actividad real pues el personaje está confinado a su domicilio de la calle Eccles:

The impression of voluptuousness remains, but is based more on her longings on potentialities than on her activities. Joyce delights in heightening her into someone beyond herself, and then in pulling her back to 7 Eccles Street (Ellmann 1983: 377).

El monólogo de Molly no es sólo explícito en lo sexual, también en lo mental pues su evocación del pasado no significa un escape sino una gratificación para el presente. Jeremy Hawthorn, aunque ve al personaje "demasiado" preocupado por lo "físico", no deja de admitir su capacidad para reflexionar e interpretar sus experiencias:

In spite of her physicality and concern with sexuality, Molly consistently conceptualises; she does not just remember events, she comments upon them and tries to put them into some sort of order. We may remember Molly as an 'experiencer' rather than a thinker, but when we go back to her monologue we discover that she never stops interpreting and commenting upon her experiences (Hawthorn 1982: 119).

A propósito de la corrida de toros en la Línea, critica a los que "inventaron" la ropa femenina que limita cualquier movimiento en situaciones de necesidad:

He was awfully fond of me when he held down the wire with his foot for me to step over at the bullfight at la Linea when the matador Gomez was given the bulls ear clothes we have to wear whoever invented them expecting you to walk up Killiney hill then for example at the picnic all stayed up you cant do a blessed thing in them in a crowd run or jump out of the way (U.706).

Molly se ilusiona ante un próximo viaje a Belfast con Boylan con motivo de su gira aunque teme ser sorprendida por la policía y que denuncien su relación ilícita (U.701); pero no se deja amedrentar por el temor de la censura pública y planea sacar partido de los posibles de Boylan y de su posición social (U.706). La acicalada apariencia y el vigor de Boylan le gustaría que fueran a la par con una cierta dosis de sensibilidad: es uno de los motivos por el que Penélope se olvida de Boylan con tanta facilidad.

Con Boylan, Molly puede disfrutar de las comodidades y el lujo que no tiene (U.705). Aunque considera que Bloom ha fracasado profesionalmente y desaprovechado la oportunidad de trabajar para Mr Cuffe (U.703), Molly sabe que tiene que agradecer su suerte ante tanta carestía (U.701); pero es una reflexión fugaz de alguien que no se resigna a las limitaciones (U.702): "I could have been a prima donna only I married him" (U.713).

La obsesión de Molly por la ropa, aparte de su afán de ser atractiva para los hombres, responde a la necesidad de aceptación social (U.702; 703). Molly se siente más insegura ante los demás por su ropa pues su limitado ropero marca la pérdida de bienestar económico. Molly reprocha a Bloom su fracaso laboral. así como su idea de que posara desnuda cuando perdió su trabajo en Hely (U.704). Bennet resume esta etapa precaria de los Bloom:

Through these years, 1888 to 1894, Bloom was working for Wisdom Hely, "a traveller for blotting paper", as Ned Lambert contemptuously puts it. But if Bloom was not particularly successful in impressing Hely with his advertising schemes, he certainly was "happy in his home" during this period... But in 1894 Bloom lost the job at Hely's, and he and Molly moved,

evidently to Holles street, where they were "on the rocks" and Bloom was reduced to peddling Molly's hair, and she herself to selling clothes and playing the piano in the Coffee Palace (Bennet 1989: 94).

Molly critica la inoportunidad de Bloom cuando le hizo cantar "The Absentminded Beggar", canción que puso fin a las actuaciones de Molly en la sala Santa Teresa por ser considerada pro-británica. Molly se siente irlandesa pero sabe que es discriminada por los nacionalistas irlandeses por ser hija de un oficial británico. También dejó de cantar en la iglesia de los Padres jesuitas cuando, según Molly, "averiguaron" que Bloom era masón (U.700). Molly no quiere que Bloom se inmiscuya en la política, sobre todo, por el miedo a las posibles represalias, ya del sector nacionalista o del pro-británico (U.700). Su fascinación por los desfiles militares y las batallas, como dice ella, "de mentira", o con el compás de la Guardia Negra con sus faldas escocesas pertenece a su realidad más próxima pero, no por ello, deja de cuestionar el sinsentido de la guerra y el mundo masculino:

It'd be much better for the world to be governed by women in it you wouldn't see women going and killing one another and slaughtering when do you see women rolling around drunk like they do (U.727-8).

Todo aquello que no interviene en su realidad más cercana no despierta su curiosidad. Cuando piensa en el teniente Gardner, que murió de disentería en la guerra, piensa que los bóers merecieron la derrota porque fueron los instigadores del conflicto (U.713); opinión que es fruto de la ignorancia o, posiblemente, de la necesidad de llevar la contraria a Bloom y a los nacionalistas en su posición pro-bóer. Aunque no deja de ser nativa colonial, Molly sufre el rechazo de los dublinese por ser hija de militar británico. Como el sujeto ideal de asimilación colonial, Edna Duffy compara a Molly Bloom con Kimball O'Hara, de la novela de Rudyard Kipling *Kim*:

Both Kim and Molly represent on the one hand a utopian ideal of assimilation of the colonists masters and native colonial subjects; on the other, they transgress a boundary that, because the rigid division between colonists and natives sustaining the empire had to be kept up, was the greatest taboo of all to cross (Duffy 1994: 183).

En la arena de lo social, su identidad está desplazada porque no conforma el estereotipo de la mujer irlandesa. Como dice Bhabha, el estereotipo es un modelo fijo de representación que niega el juego de la diferencia y dificulta la representación del sujeto: "...its image is always threatened by lack" (Bhabha 1994: 75). El temor que suscita la diferencia racial es análogo al temor que suscita la diferencia sexual, sobre todo, en la Dublín provinciana de principios de siglo donde transgredir un tabú racial como moral significa la exclusión y el aislamiento. Molly compensa "este exilio" recreándose con la libertad que le depara su fantasía sexual porque, en "lo real", una mujer adúltera está condenada a renunciar a su dignidad: Molly, en el teatro, sufre el abucheo a la heroína por ser adúltera: "That idiot in the gallery hissing the woman adulteress I suppose he went and had a woman in the next lane... I bet the cat itself is better off than us" (U.719); comentario que indica la hipocresía social respecto al género: la decencia es sólo para las mujeres mientras que la libertad de hacer incursiones en terrenos ajenos es privativa de los hombres.

LA REPRESENTACIÓN DE LA SUBJETIVIDAD FEMENINA

Bloom, en "Eumeo", cuenta a Stephen el éxito clamoroso que tuvo Molly cuando cantó el *Stabat Mater* en la iglesia de los jesuitas pero omite contar porqué Molly dejó de actuar en los foros de Dublín:

He also yielded to none in his admiration of Rossini's *Stabat Mater*... in which his wife, Madam Marion Tweedy, made a hit, a veritable sensation, he might safely say greatly adding to her other laurels and putting the others totally in the shade in the Jesuit fathers' church in Upper Gardiner Street, the sacred edifice being thronged to the doors to hear her with virtuosos, or *virtuosi* rather (U.614-5).

La estrategia narrativa de "Eumeo" muestra el modo de conciencia de Bloom frente a lo público. Como señala Joseph A. Boone, en Bloom percibimos la dicotomía entre su ser social y su febril mundo psíquico; Molly, en cambio, no reprime sus pensamientos porque no existe una barrera entre su ser individual y su ser social. Citando el psicoanálisis feminista, Boone observa que los hombres, por su proyección social, desarrollan estrategias más sofisticadas de represión:

...repression seems to work more thoroughly, if destructively, to maintain the ego boundaries and psychological differentiation that much recent feminist psycho-analysis has shown to be constitutive of male identity in modern Western culture (...) By simulating the associative drift of Molly's (literally unpunctuated) libidinal and mental processes, the text of "Penelope" generates an illusion of transparency not only for the reader but for Molly herself... her ego boundaries appear more permeable, more capable of admitting to consciousness the desires and dissatisfactions of the subconscious (Boone 1993: 206).

Entre la crítica más actual, el tema del adulterio y de la "transgresión matrimonial" desaparece de la exégesis para dar paso a uno de los temas más polémicos: la representación narrativa del género. Susan S. Friedman resume las principales cuestiones: "Does Joyce assert a phallogocentric subjectivity that suppresses female subjectivity, or subvert the masculine by speaking the feminine or ventriloquize the feminine as a sign of masculine lack?" (Friedman 1993: 14).

Hugh Kenner ejemplifica la última opción al afirmar que no existe estilo en su monólogo: "small obsessive vocabulary" (Kenner 1987: 148). Ellen C. Jones apoya la visión falocéntrica al afirmar que Joyce eligió una mujer inculta para poder proyectar sus incestuosas y complejas tendencias sexuales, un cuerpo maternal para su fantasía que no tuviese voz:

As a relatively uneducated woman of a class different from the middle-class circles... Nora was markedly different from the educated, often self-identified feminist avatars of the "new woman" whom Joyce knew (Jones 1993: 54).

En opinión de Colin MacCabe, el texto ataca el fetichismo del pene que anula el deseo femenino pero lo desvincula del sujeto al afirmar que la identidad de Molly es irrelevante y tópica:

The clichés which make up the content of Molly's thoughts are unimportant as we achieve the motion of the signifier towards which we have been voyaging. All that perhaps should be noted is the savagery of this text, a savagery directed against the fetishism of the penis that Freud remarked as typical in our society (MacCabe 1978: 131).

Bonnie Kime Scott considera "Penélope" una representación estereotipada de la conciencia femenina y sus contradicciones dan fe de un pensamiento ilógico (Scott, en Boone 1993: 211). Según Boone, aunque Molly parece encarnar el arquetipo de lo "femenino" –limitada a interpretar el papel de un sujeto pasivo y complaciente–, narrativamente, su discurso está cargado de deseo y de potencial para la satisfacción. A Molly no le preocupa la contradicción porque su ego es menor y su monólogo es demostrativo de una subjetividad autónoma:

In fact, it is precisely this capacity to contain and withstand contradiction, along with Molly's unacknowledged potential for autoerotic sufficiency, that begins to illuminate at least two routes by which her textually constituted subjectivity eludes not only her maker but her readers (Boone 1993: 211-12).

Marilyn French también destaca su capacidad de superar lo contradictorio (French 1977: 243) pero como personificación de "lo biológico" o "instintivo" que no fruto de una identidad autónoma:

Her obsession with sex is symbolic of her relation to human kind: she can relate to it only housewifely or sexually. She is inhuman in the way Cordelia, Marina, Goneril and Lady Macbeth are inhuman: she exists as a circumference bounding the human (male) world. To discuss her as if she were a discrete and autonomous character is to mistake her function in the novel (French 1977: 259).

Para French, Molly es la materia, el principio y origen de la humanidad: "Molly is the female principle that exemplifies the state of humanity in Eden" (French 1977: 245) y, por la naturaleza del mito, no participa de los valores humanos: "Bloom and Stephen represent not only mankind but humankind: Molly is the mythic, "the archetypal other" (...) She is nature, other, woman: contradictory, fickle, illogical, prudish or promiscuous" (French 1977: 258).

Sheldon Brivic, al igual que French, parte del arquetipo de "Gea-Tellus" la madre-tierra, según el enfoque tradicional de "Penélope" de Stuart Gilbert (S. Gilbert, en Attridge 1989: 544): "The word mother is cognate with matter as Molly is equated with earth, and the inconstant mother is also mutability" (Brivic

1975: 21). El análisis de Boyle y Radford, sin embargo, descarta el carácter de arquetipo mítico: "...but Molly is an ambiguously modern *Terra Mater*, whose only "manchild in the womb" is her husband and who fears fertility..." (Radford 1978: 319). Pero, para Boyle, prevalece el aspecto humano del personaje:

Whatever may be the truth of her infidelities, Molly makes an odd Earth-Mother on the literal level, since it is not altogether clear that she ever did want a child for its own sake... Still in his famous sentence on Molly, Joyce calls her 'fertilisable', not 'fertilized'. The capacity is all that is needed for the symbolic level; her use of the capacity is her own individual affair (Boyle 1977: 415).

El debate sobre la representación de "Penélope" se polariza dentro del eje de arquetipo mítico o de estereotipo vulgar. Pero, como comenta McGee, las declaraciones del autor sobre el tema son un tanto indefinidas:

Molly can be seen as other goddess or a whore or as rather common place woman who is sometimes irrational but most often utterly conventional and trivial (...) Joyce, in the words cited by French, already stressed that Molly represents the spectrum of female stereotypes if not of types, while in a letter to Harriet Shaw Weaver he more or less endorsed the goddess interpretation when he responded to Weaver's application of the epithet "prehuman" to "Penelope":

Your description of it also coincides with my intention –if the epithet "posthuman" were added... (McGee 1988: 170).

La respuesta de Joyce a la sugerencia de Harriet Shaw Weaver es tan vaga como inclusiva y así lo sugieren las declaraciones de Joyce a Arthur Power:

What do we know about what we put into anything? Though people may read more into *Ulysses* than I ever intended, who is to say that they are wrong: do any of us know what we are creating? Did Shakespeare know what he was creating when he wrote *Hamlet*, or Leonardo when he painted "The Last Supper"? (J. Joyce, en McGee 1988: 174).

Sultan comenta lo contradictorias que eran algunas declaraciones de Joyce respecto a *Ulises* pero que, en cierta medida, son citadas más para sacar conclusiones que para confirmar hipótesis (Sultan 1897: 415). Joyce, más que objetar, parece que se complacía en las diferentes lecturas que despertaba *Ulises* pues, en cierto modo, eran la confirmación de su pronóstico de mantener

a la crítica entretenida durante décadas. Pero gran parte de los análisis de "Penélope" recurren a la declaración de intenciones de Joyce o a la biografía de Nora (Wales 1992: 93) para poder situar al personaje de Molly Bloom.

Gilbert y Gubar, sin mencionar pasaje alguno del episodio, se apoyan en la correspondencia de Joyce a Nora para demostrar que el interés de Joyce por la mujer es tan sólo escatológico:

At bottom, for Joyce, woman's scattered logos is a scatologos, a Swiftian language that issues from the many obscene mouths of the female body. When she speaks as Molly in Joyce's passages, she passes blood and water; when Joyce implores her to write, as he does Nora in 1909, she is begged to express calligraphy of sheet (Gilbert and Gubar 1988: 232).

La postura de Ellmann es neutral, más que todo porque evita definirse. Molly es modelo de Nora por su capacidad de expresión breve e incisiva:

...he had a model at home for Molly's mind. Nora Joyce had a similar gift for concentrated, pungent expression, and Joyce delighted in it as much as Bloom did. Like Molly she was anti-intellectual, and like Molly she was attached to her husband without being awestruck (Ellmann 1983: 376).

Para Suzzete Henke, Molly reproduce los esquemas de comportamiento que asimiló en su experiencia juvenil. Molly desempeña el papel de seductora y se siente atraída por hombres agresivos en los que busca la proyección de la figura paterna: Mulvey, Gardner y Boylan, aunque se siente, a la vez, intimidada por el temor a su juicio inflexible:

For she knows that "these manly men" will constantly judge her harshly and that she must play the stereotypical role of seductress in order to please such demanding suitors... a set of roles defined by the cliché-ridden rhetoric of Edwardian courtship and pulp yellow novels of the day (Henke 1990: 135).

El estereotipo vulgar de seductora no encaja con el arquetipo mítico de la "madre fálica" que plantea Frances Restuccia y Christine van Boheemen:

The mother's supremacy is eternal: Joyce gave the symbol of infinity to "Penélope". Christine van Boheemen's version of Joyce's eventual use of

Molly resembles my own: "Closer readings of the text shows that the image of Molly Bloom is, indeed... mythic, because her character hinges on the ambivalent combination of contradictory qualities within the compass of one entity... *Ulysses* is resolved by the presentation of a woman with phallic qualities" (*NFR* 180-1) (Restuccia1989: 154).

En opinión de Boheemen y Restuccia, Molly no es la imagen de una mujer "real", sino el símbolo de la "madre fálica" porque su ambivalencia le permite permanecer ajena a las contradicciones que plantea *Ulises*:

I am interested in Joyce's creation of that contradictory type of the "phallic mother", only to the extent that it helps to understand the constructed nature and mythic function and form of Molly Bloom... In her, as image and idea, the contradiction between male and female, fidelity and infidelity, nationalism and humanism, freedom and dependence, art and Ireland are resolved... Molly contains no contradictions. She is indeed, the very symbol of reconciliation which stands, indifferent and neutral, above the limitations of masculinity or femininity as "sane full amoral fertilisable untrustworthy engaging limited prudent indifferent *weib...*" (Boheemen 1989: 73).

Es la neutral indiferencia de Molly lo que, para French, conforma su aspecto mítico; enfoque que no difiere del de Boheemen o Restuccia cuando subrayan su frialdad frente a "lo contradictorio". Pero la expresión de "Penélope" es más emotiva que indiferente del mismo modo que su contradicción forma parte del proceso en el que intenta resolver el conflicto de su identidad. La observación de Homi K. Bhabha sobre la agencia en el cambio político es aclaratoria para situar la identidad ambivalente de Molly:

...there is no unitary representation of a political agency, no fix hierarchy of political values and effects... the agents of political change are discontinuous, divided subjects caught in conflicting interest and activities (Bhabha 1994: 29).

A pesar de la supuesta "inhumanidad" que le adscribe la crítica, Molly se conmueve por el sino de otras mujeres que sufren el maltrato de sus maridos, del calvario de Mrs Breen (*U.695-6*) y de la denigración sexual que sufre Mrs Mastiansky (*U.701*). En su monólogo es manifiesta la discriminación sexual de la mujer casada en la época y, dentro de este contexto, es un motivo para celebrar su suerte el tener un marido que ni le pega ni es borracho (*U.719*),

reflexión que la inscribe dentro del modelo de sumisión femenina pero que denuncia, a su vez, la práctica extendida del maltrato. Molly alaba la responsabilidad de Bloom hacia su familia, en contraste con la camaradería alcohólica y estéril del resto (U.719; 722-3). Del mismo modo que no es insensible y sufre con Bloom la burla de los hombres de su círculo, gesto que no responde al prototipo psicológico de la "madre fálica": "I see it all now plainly... well theyre not going to get my husband into their clutches if I can help it making fun of him then behind his back" (U.723).

Henke señala la actitud competitiva de Molly con otras mujeres pero no por la "ausencia de humanidad", como dice French (French 1977: 259), sino como síntoma de un trauma afectivo: "Socially conditioned to regard other women as enemies and sexual competitors, Molly tends to dismiss every female of her acquaintance" (Henke 1990: 141). Bloom, en "Nausicaa", alude al odio "femenino" latente y critica la hipocresía del encuentro de Molly con su anterior amiga Josie Powell (Mrs Breen):

Molly and Josie Powell. Till Mr Right comes, along then they meet once in a blue moon... How are you at all? What have you been doing with yourself? Kiss and delighted to, kiss, to see you. Picking holes in each other's appearance. You're looking splendid (U. 352).

Molly recuerda los divertidos momentos con Josie Powell, "a costa de Bloom", a quien le confiaba alguna anécdota ocurrente de su intimidad; relación de la que se siente defraudada al descubrir que el interés de Josie Powell no era por ella, sino por Bloom (U.694-5); hecho que no es obstáculo para que se conmueva por su suerte adversa.

Aparte de la supuesta "rivalidad femenina", hay una declaración latente de sentirse "doblemente" juzgada por su comportamiento sexual y por su origen. El clima de rivalidad política entre las jerarquías británicas y las nacionalistas es un factor desencadenante de la tensión social; como dice Homi K. Bhabha, "Hibridity is heresy" (Bhabha 1994: 224), Molly es racialmente impura porque cruza la barrera de identidad cultural, alienada por el temor social a la diferencia:

Miss This Miss That Miss Theother lot of sparrowfarts skitting around talking about politics they know as much about as my backside anything in the world to make themselves someway interesting Irish homemade beauties soldiers daughter am I ay and whose are you bootmakers and publicans... theyd die down dead off their feet if ever they got a chance of walking down the Alameda on an officers arm like me... they haven't passion God help their poor head I knew more about men and life when I was 15 than they all know at 50... let them get a husband first thats fit to be looked at and a daughter like mine or see if they can excite a swell with money (U.713).

A juicio de Molly, el interés de las mujeres por la política es un modo de compensar su represión sexual, ataque que demuestra la ausencia de conciencia política pero que descubre, a su vez, la represión íntima de la mujer que busca sus señas de identidad en lo político.

La rivalidad de Molly se extiende a las mujeres que le han hecho daño de algún modo o a las que condenan su explícita sexualidad, como su origen, de ahí su defensa crítica. Porque la sexualidad de Molly va más allá de la relación heterosexual, como demuestra su atracción por Mrs Galbraith a quien le hubiese gustado conocer o cuando comenta que no le importaría probar con una mujer "atractiva" (U.703), hecho que para Laura Doyle es demostrativo de la transgresión de oposiciones binarias:

That the text portrays Molly as desiring intimacy with women at all, rather than considering women simple as antagonists in a heterosexual contest, further testifies to its transgression of old sexuo-racial divisions (Doyle 1993: 186-7).

En su monólogo hay una añoranza de la relación que tuvo con otras mujeres; Hester Stanhope es uno de los recuerdos centrales en su vida con quien sintió el afecto maternal y la secreta y divertida complicidad de la amistad con una persona de su mismo sexo (U.707); relación que, para Henke, tiene tintes de lesbianismo (Henke 1990: 145).

La ética sexual de Molly no encaja con el patrón de moralidad de la época. Molly no entiende la obsesión de Bloom por sus bragas (U.698, 697) pero no reacciona con la condena, es, simplemente, otra manía más de Bloom. El

fetichismo hacia la ropa interior femenina forma parte de la caracterización de Bloom y es contemplado como algo natural y no como una tendencia depravada u obscena. No obstante, Molly responde al arquetipo convencional en su obsesión por el físico y por la ropa. Es el modo de autoafirmación que conoce ante el sentimiento de inseguridad y de sentirse arrinconada por Bloom: "I suppose he thinks I'm finished out and laid on the shelf well Im not no nor anything like it" (U.717).

Pero su condición de personaje público le exige no desatender su aspecto. No sabemos en qué grado sus actuaciones musicales han tenido una calurosa acogida o se trata de una exageración de Bloom en "Eumeo" (U.615). Mary Power observa que se ha valorado la imagen doméstica de Molly como madre y esposa, más bien inactiva "postrada en la cama", en detrimento de su carrera profesional:

If readers of *Ulysses* will grant Molly her career, then her actions on June 16th, 1904 take on a new meaning. First, being an *artiste* gives Molly license to languish in bed and about the house all day. The explanation is simple and standard. As the "Polite Notice" columns in *The Era* would have it, she is "resting between engagements". Secondly, if we view Molly as an *artiste*, her private life is given the added allure of keyhole revelation (Power 1989: 113).

Efectivamente, Penélope no sale de la cama en el transcurso de *Ulises* lo que no indica que sea una mujer carente de estímulo, como entiende Stanley Sultan:

She is never out of the house during the whole novel; she is almost never out of bed. She knows nothing of the world of men and values it at less than nothing. Politics, learning, medicine, metaphysics –all are summarily dismissed during the course of her soliloquy (Sultan 1987: 427).

Sin duda, como afirma Sultan, Molly muestra un deficiente conocimiento general y desinterés por lo abstracto pero recurre a Bloom para aclarar sus problemas de comprensión. Aunque haga algún chiste a su costa, admira el saber de Bloom y su juicio ecuánime: "Still he knows a lot of mixed up things specially about the body and the insides I often wanted to study up that myself"

(U.694). Molly se queja de Bloom por no explicarle los conceptos abstractos con palabras sencillas: "and that word met something with hoses in it and he came out with some jawbreakers about the incarnation he never can explain a thing simple the way a body can understand" (U.705). Declaración en la que asoma el narrador para dejarnos en la duda sobre si lo que se afirma es la limitación mental de Molly y, por tanto, de la mujer o si a Bloom le gusta escucharse a sí mismo.

Molly protesta por la suerte de la mujer, condicionada en lo social y en lo biológico. Respecto a la menstruación, lo considera un estorbo, en contra de las interpretaciones que deducen que es una muestra de su potencial para la fertilidad: "O this nuisance of a thing I hope they have something for us better in the other world tying ourselves up God help us" (U.722).

LA CUESTIÓN DEL "LENGUAJE FEMENINO"

The rarity of capital letters and the run-on sentences in Molly's monologue are of course related to Joyce's theory of her mind (and of the female mind in general) as a flow, in contrast to the series of short jumps made by Bloom, and of somewhat longer ones by Stephen (Ellmann 1983: 376).

El análisis de Ellmann es un ejemplo de la extensa argumentación crítica que asocia el fluir del lenguaje de "Penélope" con la psique femenina, como el de Arnold Bennet, entre otros: "The nightmare flow, the universal female... the unsurpassable expression of feminine psychology" (A. Bennet, en Heath 1982: 135). La observación de Carl G. Jung de que "Penélope" representaba "la verdadera psicología de la mujer" (C. G. Jung, en Ellmann 1983: 629) suscitó, en gran medida, la especulación teórica inicial que relaciona la idea del lenguaje femenino con lo biológico e instintivo; idea que para Boheemen, es una invención a la que se ha pretendido dar objetividad científica:

The discourse of sexuality (and woman as the embodiment of nature) remains the invention or discovery of the patriarchal logos. It rests upon the spiritual creativity of the imagination and may even present itself, as in the case of Freud and Kraft-Ebing, as objective "science" (Boheemen 1987: 200).

El monólogo de Molly, dice Gabriele Schwab, surge más de su "consciente" que de su subconsciente pero la crítica, en general masculina, se ha dedicado a proyectar su visión psicológica de la mujer en lugar de limitarse al personaje en su representación textual:

Molly Bloom has been subjected to a great deal of psychological criticism; to be more precise, *male* psychological criticism. As a result, the history of her critical reception has turned out to be more a documentation of male fears and wishes regarding women than an analysis of her character limited strictly to textual considerations (Schwab 1978: 195).

Según los posteriores enfoques de los post-estructuralistas y del feminismo francés, "Penélope" representa el espacio de "lo Otro" o la revelación de una "escritura femenina" que subvierte el canon patriarcal, como dice Stephen Heath: "...expression of a woman, an imaginary of the flesh without word... the inexpressible outside of the law and the speech of men (Heath 1982: 135) y Colin MacCabe: "'Penelope' is... the movement to writing and the speaking of female desire through a male pen" (MacCabe 1978: 31). Mientras que, desde una posición antitética, un sector del feminismo anglo-americano sostiene que "Penélope" denigra la identidad femenina y perpetua el discurso falo-céntrico.

Derek Attridge opina que la metáfora "flow" es inexacta: la supresión de la puntuación y la ausencia de capitalización que define el estilo de "Penélope" se ha interpretado como el fluir de pensamiento continuo cuando, en realidad, es el efecto visual de la página escrita que presenta los errores de la transcripción del habla: "What these visual effects suggest is a style not of thought but of writing" (Attridge 1989: 550). El asociar este estilo narrativo con la mente femenina responde a los prejuicios de género de la misma crítica:

...there is a tendency in criticism... to associate this emblematic signalled continuity with the "female mind" is a reflection not of any particular characteristics of Molly Bloom's language but of the critics gender assumptions (Attridge 1989: 549).

Considerando la exclusión de la mujer de la historia de la literatura, Boheemen admite que la celebración, en *Ulises*, de la mujer como mito le concede un poder y centralidad sin precedentes, pero rechaza la idea de MacCabe de que

sea "expresión del lenguaje femenino" (Boheemen 1989: 75, 72). Igual que advierte contra la tendencia crítica del feminismo francés –Cixous, Irigaray y Kristeva– que hace del cuerpo y del lenguaje de la mujer una metáfora de género:

The problem is compounded when female writers also resort to the metaphor of woman. Virginia Woolf's... does not use woman's body or her experience of the sexual act as vehicle but resorts to the idea of woman's social role. More recent writers, however, especially the French, explicitly feature the female body as ground for textuality (Boheemen 1987: 199).

Sandra M. Gilbert y Susan Gubar llaman "*feminologist re-Joycings*" los intentos del feminismo francés de definir como lenguaje femenino una "fantasía lingüística" basada en el "lenguaje corporal" que priva a la mujer de autoridad en el lenguaje:

Both body language and resonant silence, however, seek to overthrow the "hierarchized" sets of binary oppositions which thinkers like Cixous and Irigaray see as the basic structures of patriarchal psycholinguistics – "Superior/ Inferior, Activity/ Passivity, Culture/ Nature, Father/ Mother", all of which signify "Man/ Woman" and all of which, therefore, degrade woman while, by identifying her with the other... they deprive her of linguistic authority (Gilbert and Gubar 1985: 518).

En un análisis revelador, Boheemen denuncia el uso de la mujer como símbolo, lugar común en el arte del Modernismo (como también en la publicidad actual), práctica que es continuadora de la dinámica de género aunque disfrazada bajo una nueva "mística":

Indeed, it is not difficult to see a relationship between Joyce's depiction of Molly as at once flower and human figure. The *Art Nouveau* heritage of using woman as symbol... may well provide the best general cultural context for the practice of the inscription of otherness as nature in the figure of woman as flesh, as we have noted in Joyce (Boheemen 1987: 203).

De acuerdo con este análisis, Molly, como cuerpo, es la representación ontológica de "lo Otro" que carece, por tanto, de signo narrativo. En palabras de Boheemen, Molly como "texto" no presenta a la mujer como sujeto histórico, ni tiene proyección real: "It does not and cannot say anything about woman as

nonsymbolic, historical being. She is disembodied, etherealized as text" (Boheemen 1987: 199). Si es así, cabe preguntarse por qué el personaje, desde su "ciénaga", increpa al autor en un acto reflexivo de su condición: "Virgin... O Jamesy let me up out of this pooh sweets of sin whoever suggested that business for women what between clothes and cooking and children" (U.719).

Molly no se cree la historia de las protagonistas femeninas de los libros que le compra Bloom y tampoco le gustan los de mujeres de vida desgraciada: "books with a molly in them" (U.707), en alusión a *Moll Flanders*; Molly, como Gerty, es una mujer sin estudios pero no se resigna al papel de "texto", igual que no se cree el tipo de novelas masoquistas –supuestamente, destinadas a complacer el gusto femenino– en las que la mujer es posesión y un instrumento de placer para el hombre:

There was a funny story about the jealous old husband what was it at all and an oyster knife he went no he made her wear a kind of a tin thing around her and the prince of Wales yes he had the oyster knife cant be true a thing like that like some of the books he brings me the works of Master Francois somebody... I hate that pretending of all things with the old blackguards face on him anybody can see its not true and that Ruby and Fair Tyrants he brought me that twice I remember when I came to page 50 the part where she hangs him up out of a hook with a cord flagellate sure theres nothing for a woman in that all invention made up... (U.703).

Richard Brown sostiene que tanto Molly como Bloom comparten el mismo gusto por este tipo de novelas: "Bloom and Molly see their relationship through the eyes of 'a volume of peccaminous pornographical tendency': Sweets of Sin" (Brown 1985: 134), libro que Bloom decide que es del gusto de Molly en "las Rocas Errantes", "more in her line" (U.226) cuando, entre líneas, se sospecha, por las revelaciones de "Ítaca" (U.668) y por los libros que ojea en el tenderete, que es más bien Bloom el que siente curiosidad por los libros de contenido masoquista: *The Awful Disclosures of Maria Monk* y dos más que Bloom reconoce que ya tiene: *Fair Tyrants* y *Tales of the Ghetto* de Leopold Sacher-Masoch; tal vez, una ironía más del autor.

Molly recrea el papel de estereotipo femenino porque no puede permanecer ajena al modelo de comportamiento que ha determinado y determina la idea de "lo femenino". Supeditada a Bloom en lo social y en lo doméstico, delega en su criterio puesto que "el saber" es el territorio de Bloom, aunque no por ello deja de cuestionarlo. No obstante, y dentro de los márgenes de su identidad cultural, es significativo su rechazo al papel simbólico asignado a la mujer:

That old bishop that spoke off the altar his long preach about woman's higher function about girls now riding the bicycle and wearing peak caps and the new woman's bloomers God send him sense and me more money I suppose theyre called after him (U.712).

La Iglesia prescribía el acatamiento de la mujer al hombre, relegándola a la labor doméstica y procreativa en pos de un supuesto "bien común". La bicicleta o los *bloomers* atentaban contra el esquema patriarcal porque era indicativo de cambio en las relaciones de poder entre los sexos (véase Brown 1985: 113).

Molly interroga los discursos que mitifican la función femenina en contra de las argumentaciones, tal es el caso de Boheemen, que insisten en la función simbólica de "Penélope" por ser fusión de lo masculino y lo femenino y por el complejo núcleo de significados asociados a "flower" que convergen en la imagen central de "flow", símbolo de la fertilidad de la vida e, indirectamente, de lo textual (Boheemen 1989: 75-6). Pero, como observa Derek Attridge, todas las interpretaciones que hacen de Molly Bloom un mito de la naturaleza responden a una larga tradición ideológica de género que asocia al hombre con la cultura y a la mujer con lo biológicamente predeterminado. Es, precisamente, la menstruación de Molly y su comentario sobre los aspectos desagradables de este fenómeno natural lo que vacía el "romanticismo" del mito:

Her attitude to her "own female flow", is for instance, scarcely Romantic; although for some readers it seems to reinforce the mythic quality of the chapter and doubtless has something to do with critics' predilection for the metaphor we have been discussing, Joyce allows us to read the event of menstruation as a literalizing and demystifying of the myth.

(...) Molly's only consolation is that her flow demonstrates that she is not pregnant: not what any self-respecting fertility symbol would be expected to feel (Attridge 1989: 561).

LA PRESENCIA DE UNA SUBJETIVIDAD MASCULINA

Para Ellen C. Jones, el monólogo "anula" la agencia de la mujer al ser suprimida y sustituida por la idea de la mujer que existe para el sujeto masculino: "In *Ulysses*, Molly is not just Bloom's fantasy, but she speaks only in the discourse of the other, a pole within the binary that still privileges male subjectivity" (Jones 1993: 55). Suzette Henke, aunque define el monólogo como escritura "femenina" –en cuanto escapa al logocentrismo–, no difiere del análisis de Jones respecto a la presencia de un registro de deseo masculino:

Molly Bloom's discourse is fluid and feminine, deracinated and polymorphic, uncontained by the limits of logocentric authority. But the contours of her monologue are fearfully phallic, determined by the pervasive presence of a male register of desire (Henke 1990: 130).

Suzette Henke, partiendo de la teoría psicoanalítica de Lacan, coincide con Julia Kristeva al señalar el trauma psicológico de la separación del cuerpo materno, trauma que implica el desequilibrio del sujeto en su relación con lo simbólico (J. Kristeva, en McGee 1988:188):

Molly has traditionally been excluded from male discursivity because "she speaks fluid", and her subvocal iterations imitate the amorphous and irrational utterances of hysterical speech... a rich and capacious stream of consciousness that draws freely on those preverbal, prediscursive dimensions of language described by Julia Kristeva as semiotic –a threatening and subversive discourse associated with pre-Oedipal attachment to the body, voice and pulsions of an imaginary maternal figure (Henke 1990: 127).

Aquellos aspectos de la personalidad de Molly que han sido, comúnmente, tratados de narcisistas son, para Henke, síntomas psicológicos de un intento de compensar el trauma de la deserción maternal. Su monólogo es una muestra de la alienación emocional del deseo femenino de la madre que sólo puede situar su identidad sexual a través de la aprobación masculina. Molly ha creado la imagen de sí misma a través de los ojos del padre:

...Molly is trapped in the "discourse-desire-law of man's desire" and loses the ability to imagine a maternal figure of mythic and psychosexual

satisfaction. Molly has experienced in the words of Luce Irigaray, "an exile, an extradition, an exmatiation, from this/her economy of desire (Henke 1990: 129).

Pero es la carencia de un modelo afectivo –y no la necesidad de la "imagen materna"– lo que determina la formación psicológica de la identidad pues, de otro modo, dependería, exclusivamente, de lo genérico. En este sentido, McGee menciona a Colin MacCabe (Colin MacCabe 1978: 31) para disentir de los argumentos que sugieren la presencia de una subjetividad masculina porque, para McGee, la sexualidad es una "máscara":

Colin MacCabe has described "Penelope" as the movement to writing and and the speaking of female desire through a male pen". I would diverge slightly from MacCabe's point of view to suggest that the only desire speaking in "Penelope" is Joyce's masquerading as female. I do not mean that Joyce's desire is essentially men but that sexuality is essentially a masquerade (McGee 1988: 174-5).

La visión que Molly tiene de Bloom es tan humana como cómica y no es el tipo de opinión que, por lo general, proceda de una mente masculina, como la observación sobre el miedo de Bloom y la "no valentía" para afrontar el peligro, visión que desautoriza los valores adscritos a la masculinidad (*U.716*). Según el relato de Molly, Bloom es hipocondríaco y hace de la enfermedad un drama mientras que la mujer tiene que esconder el dolor (*U.690-1*), reflexión que no suele ser propia del hombre. Es evidente, como afirma Joseph A. Boone, que Molly valora su voluptuosidad desde el paradigma masculino del deseo, con el único lenguaje al que se le permite acceder (*sanctioned*):

The simple fact is that the objectifying terms provided by male heterosexual discourse provide Molly with the only *sanctioned* language she knows for expressing the sensuality of her maternal presence. To appreciate her voluptuousness, much less another woman's, Molly automatically slips into a male viewpoint (Boone 1993: 210).

Pero su sensualidad no surge de "su presencia maternal" sino que es, manifiestamente, erótica:

I was thinking would I go around by the quays and there some dark evening where nobodyd know me and pick up a sailor off the sea thatd be

hot on for it and not care a pin whose I was only to do it off up in a gate somewhere (...) what they do themselves the fine gentlemen in their silk hats that K. C. lives up somewhere (...) some filthy prostitute then he goes home to his wife after that only I suppose the half of those sailors are rotten again with disease (U.727).

Y, más significativamente, el pretender asignar al personaje un grado de agencia y de pensamiento, como sostiene Bohemeen, que es sólo alcanzable para una elite cultural (el ejemplo de Virginia Woolf es ilustrativo), significa borrar las barreras sociales que condenan a la inmensa parte de la población femenina. Molly no puede ofrecer una visión de la sexualidad que se distancie del "paradigma masculino de deseo", que pretende Boone, porque sería una fantasía que niega la intervención de lo real y que oculta el abismo cultural entre las clases sociales. Como señala Karen Lawrence, la obra de Joyce expone las relaciones socio-culturales de poder y la imposibilidad de permanecer ajeno a ellas: "But in unmasking the power relations inscribed in culture and the workings of male fear and desire of the Other, Joyce implies that no one can stand outside this process" (Lawrence 1990: 242).

Cheryl Herr rebate la argumentación de Boone por ofrecer una visión romántica de la identidad que está libre de condicionamientos socio-culturales:

Boone sees social stereotypes as things that could be done away with... This Romantic conception of a self that can operate in an imaginative realm apart from social constraints is at odds with Joyce's work in which it is clear that one cannot choose authenticity over stereotype; one can choose only among the conventions offered by culture (Herr 1986: 183-4).

Tampoco resistiría esta crítica el postulado de Gilbert y Gubar sobre la alternativa de un nuevo lenguaje, culto y creativo, que reafirme el poder femenino y que sea capaz de romper con la jerarquía del lenguaje:

For at last, in spite of feminist doubt and masculinist dread, we can affirm that woman has not been sentenced to transcribe male penmanship; rather, she commands sentences which inscribe her own powerful character (Gilbert and Gubar 1985: 539).

Gilbert y Gubar atacan lo que denominan como "lingüística del falo-centrismo" –tanto de la crítica masculina como de la femenina– que llama lenguaje femenino al "uso exclusivo de gritos viscerales e intuición" o que destina a la mujer a los "márgenes", a una "omisión":

Among poetic psychoanalytic thinkers, the first of these cross-examinations has produced a body of semi-mystical theory about body language in which the womb does, indeed, become a mouth and nipples inkwells, at the same time that the female subject maintains a resonant silence that, in its deployment of "blank pages, gaps, borders, spaces... holes in discourse", speaks (to initiated listeners) louder than words (Gilbert and Gubar 1985: 518).

Gayatri Spivak crítica la perspectiva del feminismo francés por el empeño "literario" en encontrar un discurso, específicamente, femenino que concede una identidad esencialista a la mujer: "Kristeva seems to authorize the definition of the essentially feminine and the essentially masculine as non logical and logical" (Spivak 1988: 138), argumentación que, asimismo, rebate la posición de Gilbert and Gubar sobre el sueño de un lenguaje común femenino sin atender a las diferencias de las situaciones de enunciación:

...in order to know enough about third world women and to develop a different readership, the immense heterogeneity of the field must be appreciated and the first world feminist must learn to stop feeling privileged as a woman... (Spivak 1988: 136).

El sí final de Penélope, como promesa de la resolución de *Ulises*, observa Vincent Sherry, delataría una autoridad masculina si consideramos la definición doméstica de la mujer pero la energía verbal de Molly no se somete a límites como en Stephen o en Bloom, su lenguaje puede que sea "habla interna" pero, en ningún caso, responde a una identidad silenciosa o resignada:

Has the female been wholly appropriated by the end of *Ulysses*?; is the concord promised at the end of the book merely a man's Pax Romana, its last word the "yes" of female subjection?

To this possibility Molly's monologue seems to say "no". She is unrepressed, certainly, when compared to Bloom's condition in the earlier chapters; she acts out verbally the energies shoved under, variously, by the romantic and domestic subjectivities of Stephen and Bloom (...) The

misrule of her inward monologue may be subvocal, but it is no servile subject's (Sherry 1994: 61).

Christine van Boheemen analiza el modo en que Molly se apropia de los significados trascendentes para desvelar su substrato físico:

Molly has an uncanny way of dislocating the meaning of logocentric icons. The abbreviations *HIS* and *INRI*, both denoting Christ, the symbol of the logos, are rendered in Molly's speech as "I have suffered" and "Iron nails run in" (V, 373, 374)*, thus fleshing out the letter of the sign denoting the spirit in terms of the physical effect of suffering (Boheemen 1987: 175).

Con irónica locuacidad, Molly subvierte la rigidez del significado convenido con un sentido "terrenal" de su invención. De la misma forma que despoja el término "metempsicosis" de su significado y lo traslada a lo físico y material:

Molly turns Greek into the speech of an uneducated Irish housewife... Moreover these words are plain because they redirect the reference to a transcendent signified, an intangible mystery of the soul, to common, familiar English words already in use in Anglo-Saxon days, referring to the piece of clothing covering the least spiritual part of the body (Boheemen 1987: 175).

Es esta misma interpretación de Molly de "met him pike hoses" lo que lleva a Gilbert y Gubar a concluir que la mente de Molly es una página en blanco:

Molly's bewilderment at the classical concept of "metempsychosis" and her implicit metamorphosis of it into the babble of "met him pike hoses" exemplify the parrot-like blankness with which Joyce's women respond to abstract concepts" (Gilbert and Gubar 1988: 232).

Con una orientación menos reduccionista y más cercana al texto, Laura Doyle admite que el monólogo es una subversión explícita de las ideologías raciales y sexuales aunque cae en la misma metafísica que critica al no despegar de lo físico, de su papel de estereotipo femenino. Su monólogo no deja de invocar, bajo la forma familiar de la madre, los discursos del siglo XIX sobre el ideal de pureza racial:

*(V, 373, 374): (U.78).

The sudden separate single-outness of Molly's compact closing monologue contains the energy of a reversal. That energy betrays, even as it struggles away from, an old attachment to the opposite viewpoint, to an ethic of sexuo-racial subjugation. Joyce's aim in *Ulysses* is radical: to collapse the body subjugating binarism of metaphysics by riding into, rather than up and away from, the physical. But his vehicle, the racialized mother, remains familiar, a relic of the very metaphysical mythologies he critiques (Doyle 1993: 182).

Edna Duffy, en cambio, incide en la representación iconoclasta de Molly que desacraliza la imagen servil de "virgen y madre" del lenguaje patriótico:

Molly Bloom appears to the reader as the most completely interpellated subject in this subaltern text. With her, the novel confronts the most sacred image of Ireland in the nationalist canon, the image of the nation as "pure" woman, as virgin or mother, and wholly subverts it, replacing the servile smile with subversive laughter (Duffy 1994: 188).

El análisis de Laura Doyle, como el de Gilbert y Gubar, no contemplan la medida en que el acceso de la mujer al lenguaje ha estado determinado por factores socio-económicos y culturales, como dice Katie Wales:

But that women have traditionally been more illiterate than men, due to deficiencies of education rather than intelligence, is certainly a fact, and in Ireland, at the turn of the century a writing style like Molly's mind-style would have been quite common amongst working class and lower-middle-class women (Wales 1992: 93).

En su "desautorizado" discurso, Molly logra cuestionar la pretensión de "trascendencia" del *logos* al mostrar su dependencia de lo material:

That dry old stick Dr Collins for womens diseases on Pembroke road your vagina he called it I suppose thats how he got all the gilt mirrors and carpets getting round those rich ones off Stephens Green running up to him for every fiddlefaddle her vagina and her cochinchina they've money so theyre all right (*U.720*).

Igual que la lujosa ostentación que exhibe la consulta de Dr Collins despierta en Molly la reflexión de que el conocimiento "como poder" puede ser explotado con una intención lucrativa:

(...) paying him for that how much is that doctor one guinea please and asking me had I frequent omissions where do those fellows get all the words they have omissions with his shortsighted eyes on me cocked sideways I wouldn't trust him too far... (U.720-1).

Lawrence señala que, para Gilbert y Gubar –como para parte de la historia crítica más bien masculina– la mujer en Joyce está condenada a una existencia "puramente" material:

These charges are compelling. For one thing, the history of male critical response to the women in Joyce, and to Molly in particular, seems to lend support to a charge of Joyce's confining them to their bodies: Molly has been read by influential critics as the womb (Tindall, *James Joyce*), Nature (Ellmann, *Ulysses on the Liffey*), and the 'goddess of the 'animal kingdom of the dead' (Kenner, *Dublin's Joyce*). And yet, this particular feminist reading ignores the way in which Joyce's texts partly deconstruct the symbolic, encoded forms of their own representations and expose the workings of male desire. Joyce's dream accounts and fictional passages implicitly acknowledge that the male writer's representation of woman is never 'objective'... Feelings about the 'Other' are highly ambivalent (Lawrence 1990: 239).

Respecto al sueño de Joyce, en el que Molly Bloom se rebela contra su creador –por inmiscuirse en su privacidad– lanzándole un pequeño ataúd, para Lawrence, indica el reconocimiento (por parte del autor) de que su representación de la mujer nunca puede ser objetiva (Lawrence 1990: 238). En *Finnegans Wake*, el personaje femenino ALP da su opinión sobre la creación –por parte de un autor masculino– de un personaje femenino anterior. ALP celebra el dinamismo sexual de Molly contra una autoría masculina monótona y sin propósito y contra el resignado papel del modelo homérico:

ALP has her own comments on the 'Penelope' episode of *Ulysses* in her 'Mamafesto' (Chapter I.5). She celebrates Molly's sexual dynamism despite the confines of a Homeric model of patience and the final control of male authorship (Scott 1987: 99).

Sobre el comentario de Anna Livia Plurabelle, ALP, Lawrence menciona el análisis de Scott porque ofrece una interpretación distinta: ALP denuncia el maltrato de Molly Bloom controlada, sexual e intelectualmente, por la pluma del su creador conjunto (B. K. Scott, en Lawrence 1990: 239). Si Penélope es la

respuesta final a *Ulises*, para McGee, queda abierta la pregunta sobre a quién pertenece la expresión del deseo:

How the book ends depends on how we answer the question Whose desire is being expressed? Certainly, after feminism it is not in any simple sense woman's desire, but after post-structuralism it is not entirely certain that it is Joyce's desire either –at least, not that of Joyce the autonomous subject (McGee 1988: 187).

Karen Lawrence también lo sitúa en un terreno indefinido, no totalmente fuera del discurso dominante, pero coincide con Boone (Boone 1993: 15) en cuanto a que escapa del control masculino:

Perhaps one can say that Molly represents the *problem of woman represented by the male pen*, a staging of alterity that reveals itself as a masquerade. Patrick McGee says in *Paperspace*: 'Molly's word represents less what Joyce thought a woman was than what he could not think, possess, or come to be' (p.188). The masquerade cannot represent something wholly outside the writer's knowledge, nor wholly outside the dominant discourse. Somewhere between subject and object, Molly is figured as that which exists elsewhere, beyond the mastery of the male pen (Lawrence 1990: 253-4).

Por otra parte, Gilbert y Gubar rebaten la idea de un "lenguaje distintivo femenino" que Julia Kristeva, como Cixous, convierte en "anatomía", condenando a la mujer al margen (Gilbert y Gubar 1988: 228-30). Kristeva asocia a la mujer con lo semiótico porque es el objeto desechado y desterrado de lo simbólico: "...what is abject, on the contrary, the jettisoned object, is radically excluded and draws me towards a place where meaning collapses" (Kristeva, en McGee 1988: 188). Para McGee también es lo "excluido" pero que vuelve con la palabra de un cuerpo que intenta tener una agencia imposible:

...But they return with a vengeance in the bodies they leave behind, in the words forced out of the body in the impossible effort to make it subject (...) In writing Molly's monologue, Joyce confesses to the guilt of being in language; he speaks of what has been excluded as the price of admission into the symbolic order (McGee 1988: 189).

Jacques Derrida considera simples la mayoría de lecturas sobre el episodio: "'Penélope', bed, flesh, earth, monologue (...) To call this a monologue is to display a sonambulistic carelessness"; asimismo, considera que el sí final –que circunscribe el libro– es el sí de Joyce, su firma escatológica que no significa nada porque es un grito inarticulado (Derrida 1988: 53-4, 61). Sin posición enunciativa, el soliloquio es un significante, un objeto carente de determinación histórica. Pero como sugiere Brook Thomas, no es suficiente con revocar las construcciones del pasado, es necesario "legitimar" nuevas formas de representación:

...poststructuralism is of limited use for those excluded by previous histories, who are in a situation in which they need not only to deconstruct discredited histories of the past, but to construct and legitimate new histories in which *they are finally* represented (Thomas 1989: 191).

En este sentido, Bhabha rebate el lenguaje de la crítica teórica occidental (semiótica, post-estructuralismo, reconstrucción, entre otras) que crea el discurso de "el Otro" para reafirmar su posición privilegiada sobre el conocimiento (Bhabha 1994: 20), lenguaje que deja "sin voz" a los que han sido "apartados de la historia":

The dehistoricized authority of 'Man and his doubles' produces... those forces of normalization and naturalization that create a modern Western disciplinary society. The invisible power that is invested in this dehistoricized figure of Man is gained at the cost of those 'others' –women, natives, the colonized... who, at the same time but in other spaces, were becoming the peoples without a history (Bhabha 1994: 197).

Porque, como afirma Gayatri Spivak, "no se puede hablar desde el silencio, sino desde una posición de enunciación". La imagen de la mujer, como madre o esposa es continuadora de la sintaxis patriarcal, del mismo modo que el despojarla de representación forma parte de un encubrimiento de su significado como instrumento:

The radical intellectual in the West is either caught in a deliberate choice of subalternity, granting to the oppressed either the very expressive subjectivity which s/he criticizes or, instead, a total unrepresentability (Spivak 1988: 209).

Bhabha plantea "el retorno" del sujeto pero desde una agencia diferente, no basada en la epistemología que considera el sujeto como anterior a lo social o que hace de la diferencia particular la homogeneidad trascendente de lo general (Bhabha 1994: 185). No se trata de negar las narrativas culturales dominantes pues, inevitablemente, están presentes en el lenguaje sino, como dice Linda Hutcheon, se trata de un doble discurso que subvierte desde dentro con la ironía y la parodia y que cuestiona a la vez que re/inscribe la historia (L. Hutcheon, en Carrera, I. (2006). Obtenido el 2 de febrero de 2006 en http://webs.uvigo.es/pmayobre/master/textos/belen_martin/feminismo_postcolonialism_o.DOC).

Molly Bloom no puede enarbolar el papel del personaje femenino que reivindica su acceso al mundo de la cultura y su derecho a participar en el ámbito socio-económico porque Molly, como muchas de las mujeres de su clase y de su época, no es plenamente consciente de la discriminación de género, está "psíquicamente desautorizada" y se inscribe, por tanto, dentro de lo que Bhabha define como lo marginado y lo proscrito:

To be amongst those whose very presence is both 'overlooked' –in the double sense of social surveillance and psychic disavowal– and at the same time, overdetermined-psychically projected, made stereotypical and symptomatic (Bhabha 1994: 236).

Si el monólogo de Molly es tachado de trivial o cotidiano es, precisamente, en "lo doméstico" donde emerge su agencia; en palabras de Bhabha, "la violencia se inscribe en los detalles más banales de la vida cotidiana":

But it is precisely in these banalities that the unhomely stirs, as the violence of racialized society falls most enduringly on the details of life... Between the banal act of freedom and its historic denial rises the silence (Bhabha 1994: 15).

El valor principal de "Penélope" parece que ha residido más en la identificación de las contradicciones metodológicas de la teoría y no tanto en la aplicación del análisis al mismo texto. Como dice Jeri Johnson, los comentarios críticos dicen poco del episodio y mucho de la crítica que ha despertado:

No episode has given critics more grief, nor have critical comments ever revealed so little about an episode and so much about the critics who had made them (Johnson 1993: XXXvi).

El lenguaje de Molly Bloom expone la ansiedad que genera la posición cultural de la mujer. Su identidad fluctúa entre la necesidad de auto-afirmación sexual y la de admitir que es un mero receptáculo para la satisfacción del hombre, proceso que se proyecta en una dinámica de contradicción: "I suppose thats what a woman is supposed to be there for or He wouldnt have made us the way He did so attractive to men" (U.730). Pero que, como dice Edna Duffy, traza la búsqueda de afirmación personal:

...she is thoroughly conscious of her subservience and is willing to experiment with modes of questioning authority that generate for her a sense of independence and personal dignity (Duffy 1994: 188-9).

El placer de la mujer no sólo está sujeto a las necesidades del hombre, también es silenciado y censurado: Molly denuncia la satisfacción sexual como privilegio exclusivo de los hombres:

Men again all over they can pick up and choose what they please a married woman or a fast widow or a girl for their different tastes... no but were to be always chained up theyre not going to be chaining me up no damn fear once I start (U.726).

El uso que hace Molly del plural de referencia "*they*" no alude en concreto a Bloom, sino a la moral general de una sociedad (tanto de los hombres como de las mujeres) que cuestiona su identidad, pese a que Dorrit Cohn sólo entienda su uso como muestra de una polarización sexual:

"We"... signifies the genus women. The pronominal enemy of this female kinship group is *they*, the genus men (...) But when Molly's kinship with other women turns to venom, *they* turns into a feminine pronoun (Cohn 1989: 262).

Phillip Herring tampoco comprende el "indeterminado" origen de Molly con la problemática inclusión de pormenorizadas referencias sobre Gibraltar:

Joyce's inclusion of precise historical details about Molly's life in Gibraltar, presents curious theoretical problems, her background as indeterminate as M'Intosh (Herring 1987: 106-7).

Su pasado puede resultar tan indefinido como otros tantos detalles en *Ulises* pero son frecuentes las generalizaciones que parten de postulados culturales propios y que olvidan el peso significativo y el conflicto que conlleva su mestizaje cultural considerando la supremacía del "origen" en la xenófoba sociedad de la época.

El monólogo de "Penélope" más que presentar "su versión" de la historia, como afirma Kenner: "Molly is determined to tell the story of the Bloom's her own way" (Kenner 1987: 157), nos habla de que todo puede ser pensado de otra manera, con un lenguaje que, prescindiendo del discurso "autorizado" y sin atender a un orden lógico o sintáctico, logra trasladar las emociones a las palabras. La imaginación de "Penélope" no es estéril cuando recrea su pasado y el paisaje vital de Gibraltar pero la presencia reiterada del recuerdo es síntoma de un momento de crisis en su vida y, pese a que Bloom sigue siendo el primer y el último referente entre todos los "he" de su monólogo, su sí final emerge de la luz y la vitalidad de "otro paisaje", una imaginación que se reafirma, positivamente, en contra de las limitaciones del mundo de Dublín.

"Penélope" ha sido valorada más por lo que representa que por lo que dice. Todo el esfuerzo interpretativo que acentúe el aspecto metafórico del episodio obvia los procesos sociales y culturales que el texto vincula con el mundo de Dublín, anulando la dinámica del personaje con el medio y su capacidad de respuesta frente a la contingencia. Que "Penélope" nos devuelva a "la tierra" o que simbolice "la carne" no significa asociar a la mujer con la materialidad y con "el silencio". Tanto las orientaciones tradicionales, que subrayan el aspecto arquetípico (vulgar o mítico), como las post-estructuralistas, que insisten en que el monólogo es una construcción verbal sin representación, o las psicoanalistas sobre la proyección del deseo masculino, inciden, principalmente, en su dimensión metafórica y suprimen la agencia del personaje, a la vez que ignoran el intento creativo de "una pluma masculina" que, desde una realidad particular, intenta dar voz a una subjetividad sin historia.

EPÍLOGO: "NOSTOS", LA BÚSQUEDA DE CONCLUSIÓN O EL FRACASO DEL RELATO REALISTA

Ulises finaliza con el monólogo aparentemente prosaico de una mujer inculta y es este hecho lo que, en realidad, ha suscitado una extensa controversia que difícilmente puede creer que un monólogo vulgar sea resolutivo al *tour de force* estilístico de *Ulises*.

Según Hugh Kenner no existe estilo en un texto que carece de límites sintácticos, formado por un vocabulario limitado que es simple verborrea (1987: 148). Karen Lawrence, en *The Odyssey of Style in Ulysses*, señala que "Penélope" marca una regresión en cuanto a la concepción estilística del resto de la novela (Lawrence 1981: 204-5), y Walton Litz argumenta que no contribuye en ningún modo a la secuencia de estilos, siendo *Ulises*, igualmente, interpretado si se prescindiese del capítulo final:

'Ithaca' provides the capstone to our total experience of *Ulysses*. If the novel ended with this episode our view of the major characters and their motives would remain substantially the same, although our sense of reality would be somewhat different. 'Penelope' is indeed the indispensable countersign of Bloom's passport to eternity', as Joyce once called it, since it substantiates the novel's promise of cyclic renewal; but without it we would still have a completed world to savour and interpret (Litz 1977: 404).

Igualmente, Christine van Boheemen sitúa el fin en "Ítaca", por su significación universal de regreso a la matriz del tiempo y por su promesa de renovación (Boheemen 1987: 171). Katie Wales también descarta las interpretaciones fáciles que encuentran en "Penélope" una resolución lírica final puesto que la verosimilitud del monólogo tan solo es ficticia por carecer de la presencia del narrador omnisciente:

By a sleight of hand, interior monologue can give an illusion of verisimilitude, but it is only an illusion... that it was only artifice is underlined by Joyce's comment to Gilbert. From his point of view, he said, it hardly mattered whether the technique was 'veracious' or not –once it had served its purpose (...) The last episode not only resists closure in the way that its discourse suggests incompleteness and indeterminacy, but also resists it because there is no overriding final voice of an omniscient

third-person narrator, a narrator who seemingly begins the novel (Wales 1992: 101-2).

Pero la argumentación de Wales responde, exclusivamente, a criterios estilísticos cuando el verdadero propósito de este género narrativo, como indica Dorrit Cohn, es crear un idiolecto mental consistente. Para Cohn, "Penélope" demuestra el desarrollo de un pensamiento espontáneo frente a la ausencia de verosimilitud de los monólogos dramáticos de Virginia Woolf en *las Olas*: "Molly's vulgar concretions reflect her palpable world" (Cohn 1983: 246).

Wales no concibe la resolución por la ausencia del narrador omnisciente que constituyó el punto de partida de la narración. Pero, como afirma Cohn, el monólogo interior cumple la función emotiva y expresiva del lenguaje, permitiendo la expresión directa sin mediación de una autoridad narrativa que marque su posición, ya de distancia irónica o de proximidad al personaje: "...to present a mind in unhampered motion, speaking without intent or purpose, as it never was meant to speak..." (Cohn 1983: 260).

El monólogo de Molly es verosímil porque está libre de cualquier propósito poético o intento estilístico (como el lenguaje, en general, culto y autocomplaciente de Stephen o las elipsis narrativas en las meditaciones crípticas de Bloom), porque se afirma frente a un universo de abstracción o convencionalismo narrativo. Sobre esta cuestión, McMichael dice que el pensamiento de Molly es el único que no está acotado o mediatizado por la intrusión narrativa. Molly es el único personaje consciente de su dependencia del autor a quien dirige una protesta sobre su papel narrativo con el fin de reclamar justicia desde su condición subyugada: "Her imprecation comes from the feeling that if there is such a beast as a narrator in *Ulysses*, then he has incurred a debt to her" (McMichael 1991: 14).

La cuestión sobre el final de *Ulises* ha sido un tema polémico que ha suscitado la división crítica. Son numerosos los estudios, entre los que se encuentran el de Walton Litz, Katie Wales y Marilyn French (French 1977: 243), que sitúan el final en "Ítaca", probablemente, atendiendo a la declaración de Joyce de que

"Ítaca" es, en realidad, el fin puesto que "Penélope" no tiene ni principio ni final (Schwarz 1987: 258). También Christine van Boheemen, aunque evita comprometerse cuando apela a la estrategia textual de la sublimación del principio de la duda (Boheemen 1989: 65).

Phillip Herring cuestiona el sentido literal que se le ha dado al comentario de Joyce. El gran punto final puede representar el final del viaje de Bloom o, escatológicamente, la importancia simbólica del ano de Molly. Como "Ítaca", algunos capítulos finalizan con la sugerencia de la parte anatómica posterior (la flatulencia de Bloom en "Sirenas", el trasero de Almidano Artifoni en "las Rocas Errantes" y la deposición del caballo en "Eumeo") pero aunque se pudiesen imaginar otras posibilidades, como dice Herring, el sentido de fin es definitivo en "Penélope" (Herring 1987: 175).

Si el gran punto final, en opinión de Walton Litz, significa el fin de la fábula mítica y de la novela y el retorno a la matriz del tiempo, de donde surgirán nuevas posibilidades (Litz 1977: 404), para Robert Boyle la conclusión es menos optimista y más afín al concepto de la mujer en la tradición judeo-cristiana que identifica el cuerpo de la mujer con la oscuridad y el pecado: "...the dark dot at the end of the "Ithaca" chapter signifies not only darkness but Molly's anus as well" (Boyle 1977: 412). El argumento de Boyle es, precisamente, objeto de parodia mimética a lo largo de *Ulises*.

El marco del catecismo científico acoge el fracasado encuentro entre Bloom y Stephen, ya pronosticado al final de "Eumeo". La objetividad de "Ítaca", que se supone libre de mediación subjetiva alguna, concluye, dice Groden, en la ambigüedad y con el deseo insatisfecho de una conclusión definitiva: "...leaves the future as a question and a dot" (Groden 1977: 72) y, en cualquier caso, la supuesta resolución mítica para Stephen, Bloom y Molly queda suspendida en la ironía al elevar a la condición de figuras míticas a los acompañantes de Bloom en su día (Groden 1977: 73). Para Sultan la conclusión de "Ítaca" está insinuada en el gran punto negro, como respuesta final, que representa el huevo del pájaro que salva a *Simbad el Marino*. La expresión inglesa del siglo XIX "a roc's egg", que significa algo maravilloso o inalcanzable, refuerza la

alusión: "Joyce is saying that in fact has the unattainable roc's egg, for it is in the bed (Molly's and his bed) that Bloom has achieved what he himself regarded as "impossible" minutes earlier" (Sultan 1987:414).

Según la investigación de Groden, "Penélope" fue escrito a la vez que "Ítaca", como contrapunto final que completa la visión del "día de Bloom", con un monólogo libre de las disquisiciones pseudo-científicas de Bloom o de las literarias de Stephen:

Molly's monologue, the "indispensable countersign" (*Letters*, I, 160) to the portrait of Bloom, presents both facts and attitudes without which the enormous picture of Bloom from his own and the many extrinsic points of view would remain decidedly incomplete. As "Penelope" is a return after many literary and scientific viewpoints to a human one ("human all too human," Joyce wrote; *Letters*, I, 160), so it presents another monologue... unencumbered by any objective narrative statement. Without punctuation, seemingly, (but not actually) without structure at all, "Penelope" provides an effective contrast to the obsessively ordered questions and answers of *Ulysses'* other ending, "Ithaca" (Groden 1977: 53).

Opinión compartida por Ellmann: "Ítaca", para saber todo lo que concierne a Bloom y Stephen, del modo más áspero y desapacible de la pretendida objetividad de la jerga científica, y "Penélope" que tiene la última palabra con el regreso al lado más humano (Ellmann 1983: 501).

No se sabe si "Penélope" es indispensable porque lo señala Joyce o porque inicia un nuevo ciclo o renovación, como sugiere un amplio sector crítico. En cualquier caso, la tan glosada metáfora de flujo vital de "Penélope" añade, bajo el supuesto valor simbólico del episodio, cierto halo de "irracionalidad", al igual que sirve para justificar la ausencia de argumentos que ofrezcan una perspectiva funcional del capítulo en *Ulises*. En último término, "Penélope" rechaza cualquier adscripción simbólica (véase VI. PENÉLOPE: LA VOZ DESDE EL MARGEN).

Umberto Eco dice sobre el tema que saber que Molly desempeñe el papel de Gea Tellus o que el mito griego se identifique con "Penélope", no impide el acceso a la dimensión humana del personaje (Eco 1993: 89). El episodio está

organizado en ocho frases que tienen un desarrollo significativo y que no son sólo contenido, también proceso (Sultan 1987: 419). Contra las interpretaciones que defienden la ausencia de integridad estructural o la de un fluir mecánico sin propósito, la corriente de conciencia de Molly dramatiza un debate interno que, en su articulación final, modifica la visión del día de Bloom y expone la condición de la mujer en la Dublín de su tiempo.

Molly ha sido interpretada más como símbolo que como mujer que posee un modo de aprensión alternativo a sus homólogos masculinos. Como afirma Dorrit Cohn, si se considera el capítulo de forma aislada se perdería la ironía dramática de saber el modo en que Molly sospecha pero desconoce las experiencias eróticas de Bloom (Cohn 1989: 252). Pero además, el monólogo de Molly establece otras relaciones con otros personajes de *Ulises*, conocemos su opinión sobre los hombres del círculo de Dublín cuya grosería sirve de parámetro para valorar la caballerosidad de Bloom. En contraste con Gerty MacDowell, "Penélope" no mitifica la sexualidad ni es víctima de la represión que tanto la Iglesia como la sociedad imponen en la mujer; Si "Penélope" es algún símbolo, es ser el contrapunto de la vieja lechera o las comadronas, imágenes de la esterilidad de Irlanda. "Penélope" se rebela a un destino "silenciado" como el de May Dedalus.

"NOSTOS": LA DEUDA A PARNELL Y A LA MUJER

"Eumeo" es el episodio que dedica mayor atención explícita al tema de la política Irlandesa con la figura de Parnell presente en la memoria colectiva "Erin's uncrowned king" (U.608). Parnell es el fantasma olvidado de "King Hamlet" que camina en "Escila y Caribdis": "Who is the ghost from *limbo patrum*, returning to the world that has forgotten him? Who is king Hamlet?" (U.180), pregunta retórica que lleva a Harold Bloom a afirmar que el único espíritu que existe en *Ulises* es Shakespeare (Bloom 1995: 429). La presencia de Shakespeare en *Ulises* es manifiesta pero Harold Bloom no atiende al método de exposición indirecto y a la red narrativa de referencias cruzadas que, en el transcurso de la obra, asocian la alusión a la deuda con Parnell: "el espíritu que el mundo [Irlanda] ha olvidado".

El recorrido del cortejo fúnebre en "Hades" dirige el descenso de Bloom al Hades, a la tumba de su predecesor (U.108; véase "HADES": LA PROYECCIÓN DE LA MUERTE EN LA SOCIEDAD) y, en "Eumeo", aparecen las falsedades y erratas de la prensa en el entierro de Dignam así como las leyendas y falsos rumores que rodean la muerte de Parnell después de "veinte años" (U.603), dice Bloom, en realidad, fueron trece. En el *Cabman's Shelter* se menciona su posible regreso bajo la falsa identidad de De Wet, general bóer (véase Johnson 1993: 953, 954).

Bloom es el mediador entre Stephen y Parnell al recuperar la memoria del líder carismático y su inmerecida derrota moral y política; las mentiras y rumores que airearon su vida privada destruyeron su reputación y la esperanza de Independencia para Irlanda, traicionado por la Iglesia y por sus antiguos partidarios (U.605, 608).

Aunque parte de la crítica considera a Bloom apolítico (Sultan 1987: 219, Manganiello 1980: 121, Deane 1982: 169), Bloom, en "Circe", reconstruye la carrera de Parnell en una fantasía política. Al igual que Parnell fue apedreado por los anti-Parnelitas, Bloom es hostigado por los "anti-blomites" (U.464) y también es acusado de "perverso como Parnell" y de "Mr Fox", seudónimo de Parnell al que también se alude en "Eumeo" (U 603; véase Gifford 1988: 480). Parnell fue traicionado por la Iglesia y Bloom por un evangelista "paleta", Alexander J. Dowie cuya llegada es anunciada por el folleto: "Elijah is coming" que cruza las páginas de *Ulyses*. Era un "capitán por naturaleza", dice Bloom, "destronado por gente indigna" (U.605, 608).

La caída de Parnell, dice Bloom, es una versión cómica de la fábula mítica que se repite: "...the priests and ministers of the gospel as a whole ...as the fabled ass's kick. Looking back now in a retrospective kind of arrangement all seemed a kind of dream" (U.605-6). Bloom que rescató el sombrero, de la confusión general, y que lo devolvió a un líder aturdido y sin aliento, ahora rinde tributo a su memoria: "history repeating itself with a difference" (U.609).

Para Jameson, la tragedia de la historia se repite en la farsa de Bloom, como equivalente real e imperfecto de Cristo y Odiseo. La iteración de un estilo estereotipado y evasivo se presenta como poco comprometedor y plantea el dilema de ser una alternativa real o una posibilidad incluida. En "Eumeo", Bloom es una caja de ecos del circunloquio y el lugar común:

Bloom is purportedly translating the low-life scene before him into the high-flown but flavourless mixture of circumlocution and slang that passes for 'style' in the journals of his time (Jameson 1982: 156).

Tras sus experiencias nocturnas con Stephen, Bloom se plantea escribir "un camafeo" sobre la "población sumergida" de Dublín, algo "fuera del camino trillado": "My Experiences in *the Cabman's Shelter*" (U.601). La narrativa estereotipada de Bloom lo señala como víctima y vehículo de la opresión cultural pero el fracaso del intento estilístico queda redimido por el humor que da un margen de negociación a la autenticidad de un propósito esencialmente humano: escribir sobre los desposeídos. Parnell arriesgó su vida por ellos (U.605).

En el sueño de Stephen en *Portrait*, el barco *Ireland* traía el cadáver de Parnell. La llegada del barco silencioso de tres palos que Stephen contempla al final de "Proteo" (U.50) parece anticipar una unión simbólica. El barco inglés *Rosevean*, según Schwarz y MacMichael, trae la presencia del fantasma del autor y Stephen será el vínculo entre Joyce y Parnell con su futura obra; lectura mística que no repara en el falso marinero Murphy, "el delegado" del barco inglés y que, además, suprime el papel de Bloom. Como el fantasma olvidado de "King Hamlet" que regresa en "Escila y Caribdis" (U.180), Bloom es el mediador entre Parnell "Erin's uncrowned king" (U.608), cuya memoria regresa con un barco inglés, y Stephen, el hijo que escribirá la "historia de su pueblo". El encuentro vaticinado en *Ulises* por las analogías fracasa en el espacio del relato realista pero se cumple en la dimensión ideológica y política: Stephen, al igual que Shakespeare (U.185), recibe el seudónimo de "fox" (U.28, 185, 521).

La conjunción de Bloom y Stephen tiene lugar, por primera vez, en el terreno de la política irlandesa cuando en el Refugio del Taxista alguien alude de forma

temeraria a los asesinatos del *Phoenix Park*. Bloom y Stephen intercambian una mirada cómplice que vaticina el posterior enfrentamiento entre el marinero británico pro-imperialista y el encargado del refugio, el supuesto ex-Invencible alias *Skin-the-Goat*; discusión que recuerda el discurso polarizado y fanático de "Cíclopes". Bloom sospecha del "falso marino" y de la identidad del encargado "Skin-the-Goat *alias* the keeper" (U.584) que teme sea un delator policial "Dannyman" (U.596; véase Gifford 1988: 549). Bloom y Stephen llegan a conocerse en un escenario de sospecha que para Edna Duffy recrea el clima de temor del régimen colonial en el que circulan falsos rumores y delatores (Duffy 1994: 175).

El "espíritu" de Parnell regresa en "Eumeo" con el falso marino Murphy, representante de la política imperialista británica que, a pesar de considerarse un viajero "con mundo", falsea o excluye todo aquello que no comprende. En palabras de Vicky Mahaffey, "Eumeo" trata la mentira del "nombrar" y el tema de las falsas identidades. El marino Murphy asigna a cualquier nombre el único referente que conoce y excluye otras posibilidades fuera de su autoridad (Mahaffey 1988: 174). Las correspondencias entre el Holandés Errante, Simbad, y el marinero Murphy se intensifican en torno al tema mítico de Odiseo destruyendo la idea del viaje como conocimiento, cuando sólo se limita a ser una experiencia física de imposición (U.612-613), en alusión indirecta a la mirada imperial.

"Sounds are impostures... What's in a name?" (U.578) cuestiona Stephen-Shakespeare en alusión al tema de la identidad y las falsas apariencias pero Bloom no capta la trascendencia del mensaje. Bloom, en "Eumeo", falsea la realidad a su favor cuando relata a Stephen su incidente con el *citizen* (U.597) o cuando le advierte contra la prostitución, momento cómico en el que se ve sorprendido por la prostituta que evitó al final de "Sirenas" (U.278) y de quien, de nuevo, se oculta tras el periódico (U.587).

El tema de la derrota política de Parnell tiene en la mujer su chivo expiatorio. Los contertulios del *Cabman's Shelter* desvían el tema hacia Kitty O'Shea: "the English whore" (U.604), condenada ya en "Nestor" por el también anti-semita

Deasy: la mujer trae el pecado al mundo al igual que los judíos fueron condenados a vagar errantes (U.34).

Los chistes de los cocheros sobre la incompetencia sexual del capitán O'Shea hacen que Bloom lleve al relato a su terreno personal, al problema de la relación marital cuando existe un tercero; efecto de humor pero que resta trascendencia al tema político (U.605). La pregunta retórica de Bloom parte de un argumento masculino y traslada al lector al triangulo francés con el que Eglinton resumía la teoría de Stephen sobre *Hamlet*. Bloom piensa que Parnell olvidó su compromiso al ser víctima de los encantos de sirena de una mujer (U.604); prejuicio que no se distancia de la creencia popular representada por la "elite society of oilskin and company" (U.613) a quienes Bloom critica por su osada ignorancia. La falsedad del argumento masculino de Bloom provoca la respuesta alusiva de Stephen que, por primera vez, atiende el ruego de Bloom, cantando una balada sobre las Sirenas, "que desvían el rumbo y con las que los poetas crean poemas" (U.616, 618).

La ruptura estilística de "Sirenas" es una parodia musical de las fantasías románticas que desvían el rumbo histórico de una nación. La balada de Stephen es un eco irónico del pecado de la mujer en el discurso patriarcal, el chivo expiatorio al que la moral social desplaza la responsabilidad política de la caída de Parnell y, para Stephen, la revelación de la traición a la mujer y de la necesidad de un compromiso personal en la falsedad de la historia, "la pesadilla" de la que se impuso un exilio voluntario. "There can be no reconciliation... if there has not been a sundering" (U.185, 187), insiste Stephen en su teoría sobre Shakespeare y que constituye el movimiento de partida y retorno en la estructura principal de *Ulises*: de Bloom a Molly, de Stephen hacia Irlanda a través de la mediación de Bloom.

Bloom ha proyectado en Molly su visión estereotipada de la mujer como revela la asociación de Kitty O'Shea con Molly: "passionate abandon of the South, casting every shred of decency to the winds" (U.606). Bloom teme una reacción imprevisible de Molly que su subconsciente reprime en "Nausícaa": "I dreamt.

What?" (U.354), sueño que recuerda más tarde al ver una oferta de bombachos para mujeres:

Ladies' grey flannelette bloomers, three shillings a pair, astonishing bargain (...) Dreamt last night? Wait. Something confused... She had red slippers on. Turkish. Wore the breeches. Suppose she does. Would I like her in pyjamas? Damn hard to answer (U.363).

En el sueño de Bloom, Molly va vestida a la turca pero con prendas masculinas. Como comenta Herr, el travestismo –censurado por considerarse una perversión para la moral de la época– era tolerado e incluso deseado en las pantomimas y en los espectáculos de *music hall*:

Onstage, men dressed as women and women dressed as men, mostly to comic effect and often in ways that explicitly performed the culture's unconscious anxieties about the potency and nature of sexual difference (Herr 1986: 137).

Las fantasías o imágenes andróginas de Molly son, para Schwarz, una metáfora que disuelve las persistentes oposiciones binarias (Schwarz 1987: 266). Brown documenta que la bicicleta o los bloomers fueron el primer atisbo de liberación femenina (véase Brown 1985: 113), el que Molly lleve ropa de hombre es significativo del temor de Bloom a un cambio de dominio en la relación, como señala Herr, "el pensamiento de Bloom es jerárquico" (Herr 1986: 168).

En la Dublín de la época la sociedad era condescendiente con los "pecados" masculinos pero las lecturas de *Ulises* todavía confirma que el *logos* es territorio masculino. Richard Brown observa cómo Parnell cayó como líder político por su pecado sexual y el lugar de su estatua quedó vacío, vacío que percibe Bloom en "Hades", mientras que Nelson "el adúltero manco", como lo llama Stephen, fue totalmente ignorado por la Iglesia y por la comunidad (Brown 1985: 38-39). La parábola de Stephen ante la columna de Nelson es la imagen de la traición política y sexual (véase LAS FUERZAS MEDIÁTICAS: "EOLO").

La distancia que separa a Bloom y Stephen, considerada como no resolutive en *Ulises*, es un hecho que recibe igual condición narrativa que el resto de datos de la experiencia catalogados en "Ítaca" y que, por tanto, trivializa la trascendencia del desencuentro. Bloom está satisfecho porque "ha llevado luz a los gentiles" (U.629) y Stephen, aunque decline el ofrecimiento, abandona la actitud arrogante y la resistencia a coincidir con Bloom. Su punto de encuentro se hace visible en la reciprocidad de sus distintas culturas, en el destino del pueblo hebreo e irlandés: la llegada a la Tierra Prometida y la autonomía o devolución de Irlanda (U.641), en una realidad concreta y "analógicamente" universal. Molly se burla del pronóstico de Bloom de que Griffith sea la promesa política de Irlanda porque no tiene "cuello y es bajito" (U.700) pero Joyce-Bloom acertó en su pronóstico pues Griffith, fundador del Sinn Fein, llevó a Irlanda a la independencia y fue el primer presidente de la República (véase Gifford 1988: 55).

La edición de deportes del *Telegraph* anuncia el resultado de la carrera de *Ascot* con el triunfo del caballo negro forastero *Throwaway*, sobre *Sceptre*, el caballo inglés por el que apostó Boylan (U.602). Bloom no sabe que es el emblema de *Throwaway*, el vencedor en la ficción.

CONCLUSIONES:

Este apartado final de la tesis intenta proporcionar una visión global o síntesis de la novela en función de los ejes temáticos que centran la investigación, ante todo entendiendo que en una tesis de estas características todo en ella es conclusión. Partiendo de la importancia de las analogías, como claves culturales que son el vehículo de un trasfondo ideológico, se intenta demostrar que las analogías son los elementos que logran integrar la historia de los personajes principales, desenlace narrativo que cuestiona o invalida el plano real de la ficción pero que es concluyente en su dimensión metafórica: la historia política y cultural de Irlanda en su lucha por la autodeterminación y del papel asignado a la mujer en esta misma historia por el discurso patriarcal. Porque, lejos de responder a un trascendentalismo formal, *Ulises* presenta una forma específica de subjetividad cosmopolita que es inseparable de la historia económica, política y cultural de Irlanda con Inglaterra y de la presencia inexorable de la Iglesia.

LA FUNCIÓN IDEOLÓGICA DE LAS ANALOGÍAS

En la ya larga tradición exegética de *Ulises*, que ha adquirido una complejidad que en nada desmerece a la obra de la que parte, el propósito de las analogías ha sido una cuestión que ha generado extenso debate crítico. Exceptuando los estudios preliminares, la crítica, en general, atribuye a la épica homérica el sentido estructural de *Ulises*, como un modo de dar un orden formal a un ingente material o, en todo caso, como correlato secundario de incidentes y motivos, pero no como método resolutivo de la acción y de los personajes. Jameson señala que el paralelo homérico no es interpretativo sino un control artificial para evitar la proliferación del detalle (Jameson 1982: 128, 131). El estudio de Groden, sobre las modificaciones respecto a la primera versión de *Ulises*, subraya que Joyce extendió las intenciones o desarrolló nuevos paralelos enciclopédicos en el proceso de posteriores revisiones (Groden 1977: 203). Pero el estudio de Gilbert, que da vigencia a la analogía homérica, y la clasificación episódica y simbólica de Linati ha dado lugar al análisis exhaustivo

de correspondencias de forma y significado que no consiguen indagar más allá de lo anecdótico.

El resto de elaboraciones de la tradición cultural han sido enmarcadas de modo similar, más como referencias puntuales dentro de los episodios que como estructura temática; así Umberto Eco, afirma que Joyce toma la cultura universal como marco externo operativo, no como sistema de ideas, y que el buscar en la red de referencias y alusiones un paralelismo que descubra la clave al esquema de *Ulises* es un vano intento porque el texto niega las expectativas de desenlace que la analogía cultural genera (Eco 1993: 88-89). Pero, en cualquier caso, no hay que desestimar las posibilidades para la imaginación que brindan las analogías, Joyce descubrió el potencial de "reciclar", según la coloquial expresión de Brook Thomas, la *Odisea* en un día de Dublín (Thomas 1989a: 288).

Gran parte de la tradición crítica tiende a enmarcar las correspondencias dentro de una intención épica y de un propósito enciclopédico o erudito, atribuyendo una oscura simbología a claves y motivos recurrentes que, en realidad, tienen una "intrincada" base de realidad cotidiana. Las correspondencias de símbolos, órganos, colores y técnica narrativa han sido objeto de la búsqueda de significados esotéricos, precisamente, rebatidos en la misma narración.

El paralelo homérico ofrece la estructura para desarrollar los episodios de *Ulises* y, además para aportar el sustrato imaginativo que brindan las referencias homéricas. "Proteo" da cuenta de un estilo que, como la mente de Stephen, se diluye y transforma. El mito también sirve de contrapunto temático, en mayor o menor escala, en el resto de los episodios: "Cíclopes" muestra la mirada xenófoba de una comunidad y la violencia que genera el nacionalismo a ultranza; "Sirenas", la música que desvía el progreso de la comunidad, mientras que "Penélope" es la antítesis del modelo mítico. "Las Rocas Errantes" no tiene correlato en la *Odisea* y constituye una pausa a la expectativa creada por la acción de los personajes en anteriores episodios para presentar, de modo fragmentado, el movimiento de los ciudadanos en el paisaje de Dublín.

La tipología bíblica, como sugiere Frances Restuccia, orienta el tema y el principio estructural de *Ulises*, desde el *Antiguo Testamento*, con la Ley o historia del pueblo hebreo –como profecía de la llegada de Cristo en el *Nuevo*– culminando en el *Apocalipsis*: la promesa del fin del mundo y del juicio final (Restuccia 1989: 27). Pero la explotación cómica de la tipología bíblica está ausente en los análisis más relevantes sobre el tema, tanto en el estudio de Restuccia como en el de Schwarz (Schwarz 1987) que, de igual modo, no contemplan la función de analogías literarias, como *Hamlet*, en su dimensión política y cultural o el paralelismo entre la biografía de Shakespeare y la historia de Bloom.

Para Harold Bloom, *Ulises* tiene más que ver con *Hamlet* que con la *Odisea* y, siendo laico como Shakespeare, Joyce reemplaza las escrituras con textos del hombre de la calle (Bloom 1995: 425). No obstante, tanto para Harold Bloom como para otros tantos estudios de la crítica canónica, las analogías nos llevan a repetidos actos de interpretación en los que se ofrecen claves que prometen conclusiones pero que no llevan a ninguna parte.

ANALOGÍAS POLÍTICAS

En *Ulises* es recurrente el paralelismo entre Irlanda y el pueblo hebreo que no logra alcanzar la Tierra Prometida. También, la cultura de los perdedores bajo el dominio británico y romano, analogías que forman parte de la tradición oratoria del nacionalismo irlandés. Mientras que la civilización griega es la del pueblo esencialmente culto que invoca el personaje Buck Mulligan, el distintivo del estamento anglo-irlandés que enaltece la cultura griega frente a la gaélica (la "primitiva de los cáliban"). Parte de la crítica mantiene que las analogías, aunque recurrentes, "no cumplen función alguna en *Ulises*, tan solo la de aparecer tan caprichosamente como la pastilla de jabón" (Deane 1982: 180).

En "Eolo", las alusiones a Parnell, sacando al pueblo de la esclavitud del dominio británico, encuentran su analogía en la figura de Moisés, cuya muerte dejó a los israelitas a las puertas de la Tierra Prometida. Era el argumento favorito de la oratoria política de Irlanda que "Eolo" trata, en toda su extensión,

con el discurso de J. F. Taylor en boca de *professor* MacHugh (U.135-7); retórica sentimental que basa la búsqueda de la identidad nacional negando "lo diferente" y que reproduce las fantasías jerárquicas de la cultura del colonizador. El éxodo de los israelitas fue la moral del programa de la Liga Gaélica que llevó una cruzada de desintoxicación de todo lo que no fuese irlandés. Muchos de los argumentos esgrimidos por la propaganda nacionalista reproducían la misma lógica binaria y estática de diferenciación. Tanto los estamentos políticos como los culturales contribuyeron a la creación de estereotipos raciales para definir la "esencia irlandesa". La reivindicación nacional se diluía en una defensa de la identidad basada en un pasado tribal y jerárquico que obviaba cualquier análisis de las condiciones reales de Irlanda y de la represión a la que fue sometida la población en el transcurso de la historia.

"Eolo", como "Cíclopes", recrea esta versión polarizada y sentimental que basa la afirmación nacional en la pureza racial y en la invocación romántica de una antigüedad legendaria. El Renacimiento Literario se fundamentó en estos mismo principios de búsqueda de la cultura originaria con la pretensión de canalizar las esperanzas de autodeterminación que quedaron frustradas con la caída de Parnell.

Las leyendas mitológicas de la antigüedad y el intento de recuperar el gaélico fue fuente de inspiración, propósito que supeditaba el arte al servicio de la propaganda política. Con la colaboración de la *intelligentsia* anglo-irlandesa, el renacer cultural del celtismo y de la lengua gaélica extraviaba la necesidad de reafirmación nacional en argumentos nativistas.

El movimiento literario se convirtió en un credo ideológico al servicio de los fines de la elite cultural anglo-irlandesa que excluía todo lo que no se conformase con sus principios estéticos. "Escila y Caribdis" es el episodio que dedica mayor atención al círculo literario de Dublín. La teoría de Stephen sobre Shakespeare, en la que insiste en la presencia de la vida del autor en sus obras, sirve para rebatir el platonismo de la elite literaria que encumbra al artista y a su obra y niega cualquier mediación de lo real.

La disertación de Stephen sobre el tema del origen y de la poscreación literaria ha llevado a posiciones críticas, precisamente, parodiadas en "Escila y Caribdis", como la afirmación de que *Ulises* se aleja del mundo real de Dublín hacia el ideal del suspense estético (véase Restuccia 1989: 153-4 y MacCabe 1982: 195).

EL GÉNESIS Y LA MUJER

Ulises explora la cuestión de la identidad y del origen, tema que es central en la teoría de Stephen sobre Shakespeare. No sólo Joyce era agnóstico sobre el tema del origen, también la *Odisea* cuestiona la paternidad cuando Atenea le pregunta a Telémaco si es hijo de Odiseo:

My mother says indeed I am his. I for my part
Do not know. Nobody knows his own father (Ellmann 1982: 75-6).

En la metáfora del *Génesis* Dios creó al hombre y le dio la autoridad sobre el lenguaje (Adán nombró a las criaturas). La mujer es creada a partir del hombre y está asignada al mundo material y al papel reproductor. Stephen cuestiona tanto la paternidad humana como la divina: el concepto de la paternidad es una especie de ficción legal, igual que la Iglesia ha sido fundada en el vacío, en una farsa sobre el origen y el ombligo es la marca de esa ficción (*U.199*). El tema del origen centra las reflexiones de "Proteo" para cuestionar el discurso patriarcal en el que lenguaje y realidad no son coincidentes.

El misterio de la Trinidad con el que Stephen pretende mostrar su teoría sobre la paternidad literaria en *Hamlet* (*U.186, 189*) se cumple, sin saberlo, en la comedia del día de Bloom "untaught by the wisdom he has written or by the laws he has revealed" (*U.189*). Bloom es como Shakespeare, el padre sin hijo, traicionado por Molly, como Shakespeare por Anne Hathaway. Stephen hace culpable a Anne Hathaway del pecado original en Shakespeare (*U.203-4*) con el fin de confundir a una audiencia de literatos ávidos de ortodoxias y teosofías sobre el origen y que ven ratificada su creencia en el pecado bíblico de la mujer. Stephen juega con la expectación de una audiencia que busca la

confirmación de dogmas originarios, entre ellos, el de la mitología celta, moda literaria considerada arcaica por Joyce y motivo por el que fue excluido del círculo literario de Dublín.

Ulises se hace eco del pecado bíblico de la mujer desde "Nestor" –con el orangista Mr Deasy, que culpa a la mujer de todos los males de la historia (desde Eva hasta Kitty O'Shea)–, corriente que continúa en los diferentes episodios pero que es tratado en extensión en "los Bueyes del Sol" (ante el sufrimiento de Mrs Purefoy) y de nuevo, en "Eumeo", con Kitty O'Shea, la mujer culpable que sedujo a Parnell y provocó la caída del líder (U.604-9); Bloom, asimismo, compara a Molly con Kitty O'Shea y el adulterio de Molly cierra el ciclo del pecado original con "Penélope".

La clave del esquema de *Ulises* está sugerida en el movimiento hacia la mujer, pronosticado desde el sueño de Stephen, al final de "Proteo" (U.46), sueño que vuelve a recurrir al final de "Escila y Caribdis", tras el paso de Bloom, el "judío errante" en palabras de Mulligan (U.209) y en el burdel de Bella, cuando Stephen se sorprende por el cumplimiento de la profecía (U.531) que, finalmente, "Eumeo" desvela. "You will see who" (U.46) es la frase enigmática que apunta a Molly por la asociación metafórica de la "jugosa sandía" con el voluptuoso pecho y la "redondez" de sus formas (la sandía era el fruto que anhelaba el pueblo de Israel, errante y sediento por el desierto).

Bloom tiene un sueño similar que representa, como dice Schwarz, el sueño sionista del regreso a la tierra prometida (U.364) y de la tradición que concebía a Israel como una mujer. Schwarz se basa en un pasaje de la *Apocalipsis* para sugerir el potencial de restauración de Irlanda a partir de la supuesta reconciliación entre Bloom y Molly (Schwarz 1987: 265). Pero Schwarz incide en una lectura, fundamentalmente, teológica que ignora el matiz cómico de las analogías cuya significativa carga sensual erosiona su posible simbolismo. El cumplimiento del pronóstico bíblico solo tiene vigencia en el desarrollo de la acción real.

Restuccia señala "Sirenas" como punto aproximado que marcaría la división entre el *Antiguo y Nuevo Testamento*. Bloom es asociado con Moisés y Jehová (U.192) en la red de referencias de la primera parte mientras que la conjunción de Stephen y Bloom con Cristo y los tres Apocalipsis seculares marcarían la segunda parte del *Nuevo Testamento*. Pero las alusiones que tenían una representación realista en la primera parte, para Restuccia, también recurren en la segunda pero en su condición no referencial; Restuccia cita a Barthes para señalar este cambio hacia una estética de lo fragmentario, el movimiento progresivo hacia la opacidad que reduce las analogías bíblicas a mero juego lingüístico, que destruye la representación para atacar la teología de la Iglesia y revelar, como dice Lacan, la condición fraudulenta del Nombre-del-Padre, atribución que otorga el lenguaje de la Ley (Restuccia 1989: 152).

Ulises lleva la tipología bíblica hacia la mujer por ser lo más hostil a la Iglesia. Pero el movimiento hacia la mujer ha sido relacionado con la tendencia creciente hacia un lenguaje auto-referencial que culmina en "Penélope", como sostienen Restuccia y MacCabe para quienes la autoridad del monólogo de Molly reside en su sentido "fálico" o punitivo de la agresividad textual, de un lenguaje sin representación (Restuccia 1989: 147). Aunque la crítica señala que la opacidad textual, que se inicia en los episodios intermedios, continúa hasta el final de *Ulises*, es indudable que, en "Nostos", el lenguaje vuelve a adquirir representatividad pese a las caretas estilísticas de "Eumeo" e "Ítaca".

Un texto "oscuro", como *Ulises*, no ha sido tan realista como en los tres últimos episodios. La ausencia de límites sintácticos en el estilo de "Penélope" no le resta referencialidad a un lenguaje que se aleja de metáforas y elisiones, libre de referencias culturales y de una erudición que cuestiona porque su lenguaje parte de lo real y concreto.

LA REUNIÓN ENTRE "PADRE E HIJO"

El texto reconstruye la nostalgia de la fracasada unión entre el padre potencial y el hijo figurado que alimentaba el sistema de correspondencias. El fracaso del relato realista invalida la promesa de las diversas analogías, tanto teológicas

como épicas, que auguraban la esperada unión. Pero la ausencia de confirmación no es atribuible a la supuesta subversión formal o al efectismo estilístico de "Nostos", como igualmente señala Mahaffey junto a otros análisis críticos contemporáneos (Lawrence 1981; Groden 1977; Kenner Litz 1977) y post-estructuralistas (MacCabe 1982; Ferrer 1986; Litz 1986; McGee 1988). A este respecto, Hayman dice que los personajes de Stephen y Bloom, aunque muestran perfiles antitéticos, tienen un desarrollo estilístico análogo y paralelo en cuanto a contenido e imágenes (Hayman 1979: 143).

Desde ángulos opuestos, Bloom y Stephen, son representaciones divergentes de una experiencia compartida que trasciende el plano real de la ficción porque la lógica de *Ulises* es metafórica y alusiva más que narrativa, en respuesta a las orientaciones críticas que insisten en la ausencia de argumento o en la independencia de los capítulos porque resisten la integridad lineal. La lógica del movimiento narrativo se encuentra en el intencionado metalenguaje de acontecimientos, en el juego de coincidencias que marca la secuencia y la yuxtaposición. Que la relación entre Bloom y Stephen sea inconsecuente es evidente en la realidad de la ficción. No obstante, su encuentro real (que no se produce hasta "Circe") viene precedido por la larga serie de conexiones retóricas que establecen una unión metafórica, paradójicamente, es más terrenal que espiritual.

El encuentro fortuito de Stephen con Bloom, a la salida de la biblioteca es pronosticado por Mulligan y por el sueño liberador que Stephen recuerda (Sultan 1987: 189) y en "Circe", Bloom rescatará a Stephen, el "hijo crucificado". Pero Stephen, en contra de saber confirmado los augurios: "Bloom es Cristo según la carne", su proximidad física le es ajena. Bloom es un hombre de la cultura popular que, a pesar de sus cómicos esfuerzos, no posee el nivel cultural de Stephen, distancia que Stephen le recuerda con sus contestaciones metafísicas. Las ideas de Bloom para "explotar" comercialmente la capacidad artística de Stephen no tienen respuesta alguna excepto la deposición del caballo con la que concluye "Eumeo". Stephen permanece encerrado en lo epistemológico, espacio del que Bloom está excluido.

Es esa misma distancia dogmática que Stephen marca con Bloom la que tiene que salvar para acercarse a lo que Bloom representa y es en su tolerancia y altruismo donde radica su universalidad. Bloom no posee el saber y el intelecto de Stephen pero Stephen carece de la visión de Bloom, más urbana y abierta a las incongruencias del lenguaje y de la vida. La idea de Bloom de escribir un "camafeo" sobre la población marginal, algo fuera de lo común de los relatos oficiales: "*My Experiences in the Cabman's Shelter*" (U.601), apunta en esa dirección, en el intento de redimir aspectos de la realidad no contemplados antes en la literatura.

Si para T. S. Eliot las analogías son el método que da forma a la anarquía contemporánea, para otros estudios *Ulises* se convierte, como dice Cronin, "en una jungla de símbolos y referencias" (Cronin 1989: 58) que han servido más para dar validez a teorías concebidas *a priori* que a una efectiva exploración del texto. Es el caso de la mayoría de orientaciones psicoanalíticas y post-estructuralistas en los que el drama de la escritura, o la dinámica entre lector-texto, sustituye a la odisea de Bloom y de un día en Dublín.

NARRATIVAS DE DOMINIO

I. Narrativas familiares:

El arte, como juego estético o como discurso mimético, forma parte de la estrategia cultural de omisión social. Es el escenario que presenta "Telemaquia" con el fracaso de la versión romántica de subjetividad y de exaltación del genio del artista. El protagonismo de Stephen es usurpado por Buck Mulligan, que domina "Telémaco" con el juego de la cita. La profusión de citas literarias de la cultura oficial, en boca de Buck Mulligan, que para la crítica establecen un paralelismo con la posición de Stephen, es un ataque soterrado al diletantismo en el arte. "Helenizar la isla" es la cita de Matthew Arnold de la que Buck Mulligan se hace eco. Frente a la barbarie de los "Caliban" (los Irlandeses), Mulligan (personaje que sólo cumple la función de servir de contrapunto irónico a Stephen) insta a la "helenización" de Irlanda. La respuesta silenciosa de Stephen es una adaptación del lema del *Sinn Fein* (U.7).

La red de analogías bíblicas y literarias es el vehículo de expresión de la cuestión irlandesa que busca la reafirmación de su identidad en el origen de la antigüedad celta. En *Ulises* son múltiples las referencias a esta narrativa de mitos heroicos y leyendas que idealizaban una Irlanda rural de aristócratas y campesinos. En "Telémaco", la mítica vieja lechera muestra su condición de sierva ante su amo al igual que la tímida intervención dramática de Stephen reproduce su condición de sujeto colonial. La supuesta epifanía lírica, tanto de la voz narrativa que acompaña a Stephen como de su monólogo interior, es un eco mimético que sólo es una pose, como dice un irónico Mulligan: "God, we'll simple have to dress the character" (U.17). La producción literaria del Renacimiento Irlandés reproduce similares posiciones estéticas que reducen el arte a folklore o a "objeto" decorativo y que lo someten a los fines de una elite cultural y económica.

"Telemaquia" no sólo representa la reclusión del artista que se aísla del mundo. El tema del fracaso del héroe corre paralelo a las versiones estereotipadas de Irlanda como colonia. En contra de los postulados estéticos de la novela decimonónica que mantienen una identificación novelística continuada con el protagonista, en *Ulises*, el personaje se sitúa dentro de una estructura más amplia como exponente de la crítica situación de subordinación política y económica impuesta en la colonia.

El empeño de la crítica más tradicional en confirmar las analogías en el texto ha resultado en interpretaciones metafísicas o esotéricas que son erróneas así como las de la crítica más actual que lo reducen a un conflicto de Edipo; conclusiones que borran las alusiones ideológicas manifiestas en el texto: la dimensión metafórica de la torre, imagen espacial de la presencia británica, y de la escuela, como institución que difunde la ideología imperial, con el orangista Mr Deasy que falsea la historia y justifica la masacre y la avaricia invocando el designio divino. Las reflexiones de Stephen sobre la historia de Irlanda y su enfrentamiento con Mr Deasy anuncian un compromiso.

En el espacio abierto de Sandymount de "Proteo", lenguaje y pensamiento son arrastrados por el fluir de la experiencia sensorial siguiendo las especulaciones de Aristóteles sobre la realidad observable. La frustrada introspección del "artista incomprendido" de "Telémaco" da paso a una distancia irónica con la que Stephen lee su pasado y cuestiona los planteamientos ideológicos que marcan su posición ante el mundo.

Críticos, como Kenner, afirman que el monólogo introspectivo de "Proteo" es una continuidad de la afectación y del "tropo desgastado" de "Telémaco", argumento que ignora el giro irónico y auto-reflexivo del lenguaje y su mirada a la historia. El desgaste o imitación sólo se extiende al plano simbólico del discurso –como el intento creativo de Stephen que sólo consigue el efecto estético– y no a la realidad observable ni a la reflexión sobre el pasado, el suyo individual y el de Dublín.

La innovación estilística y creativa del lenguaje de "Proteo" es cardinal en el episodio y ha sido el eje central interpretativo que, ante la ambigüedad y la descontextualización narrativa, ha intentado encontrar propósitos exegéticos fuera del texto, no contemplando la yuxtaposición entre lo simbólico y lo real, entre lo metafísico y lo prosaico, conjunción que deslegitima el discurso autorizado porque "Proteo" despoja de referentes al lenguaje de la convención. Ante la ley eterna, y ante la meta de la historia de Deasy, se concreta la historia de la lucha encarnizada por la supervivencia de "su gente" en esa misma playa: "my people... Their blood is in me" (U.45).

"Proteo" indaga en la función de las palabras y su relación con lo real, relación que no es coincidente desde el mito del origen y del pecado original en Eva. El movimiento secuencial de la historia hacia la manifestación de Dios de Deasy se convierte en un juego de palabras asociado al movimiento frenético de un perro en la playa: "God" "dog". La búsqueda de un lenguaje alternativo está en la realidad observable, en las mujeres que deambulan por la playa sin espacio en lo simbólico: la mujer es lo excluido por la "ley eterna", la traición anunciada por Mr Deasy en "Nestor" y continuada en la narrativa realista masculina de *Ulises*. Stephen sabe que su lenguaje y pensamiento están condicionados por el discurso patriarcal, como implica la irónica declaración de Stephen al final de "Proteo": "Toothless Kinch, the superman" (U.50).

La poética de "Telemaquia" está asociada a la sensibilidad romántica de Stephen, el esteta que se aísla frente a una realidad degradada y que permanece cautivo en el lenguaje de otros; el poema de Stephen es un plagio de una versión gaélica adaptada por Douglas Hyde, promotor de la Liga Gaélica y uno de los fundadores del Renacimiento Literario.

II. Las Estrategias del Poder Colonial:

"Telémaco" y más extensamente "Escila y Caribdis" ilustran los discursos que conformaron la búsqueda de la identidad política y cultural, proceso que se generó dentro de una dinámica de diferenciación racial. La creencia en la superioridad de la raza blanca sobre otras culturas indígenas o primitivas era

un tópico común del discurso cultural; historiadores o escritores, como Ruskin o D. H. Lawrence, afirmaban que el irlandés y el negro eran la esencia del primitivismo universal. El discurso científico del siglo XIX dio base teórica a los argumentos sobre la diferenciación étnica y sirvió para justificar la política imperialista: la supuesta incapacidad de progreso de la cultura primitiva otorgaba el derecho de dominio a las naciones "civilizadas". Para la mentalidad inglesa, Irlanda era una abstracción poblada de "celtas", "fenianos", y "católicos", nociones que la prensa inglesa divulgaba con caricaturas de la raza irlandesa y su similitud con el chimpancé.

La idea de la pureza y superioridad racial fue el lema de la Liga Gaélica en la formación de la conciencia nacional frente al colonialismo, discurso polarizado que se define en los mismos términos que los del país colonizador. "Cíclopes" es una parodia crítica al patriotismo xenófobo que instiga el odio y la violencia hacia lo diferente.

Al igual que el movimiento nacionalista irlandés, el Renacimiento Literario tenía como credo ideológico el renacimiento del gaélico (lengua que, humorísticamente, domina el agresivo perro del *citizen*). La sintaxis y métrica arcaica del gaélico y las canciones del folclore irlandés fueron objeto de estudio de la elite literaria. En la arcadia de la Irlanda rural de mitos heroicos y leyenda, el Renacimiento Literario aspiraba a la síntesis cultural de la raza, de lo "rural y primitivo" con "lo noble y poético", experiencia intelectual sentimental que elude cualquier análisis formal de la realidad de Irlanda y que excluye a la clase urbana, precisamente, el material que Joyce escoge para su narrativa.

El papel de Mulligan, en "Scila y Caribdis", consiste en ironizar sobre el mundo de héroes legendarios que presenta la obra de Yeats (*U.192*) y sobre la imitación del habla campesina de Synge. Los poemas célticos de Douglas Hyde: *Lovesongs of Connacht* (*U.174*) –un intento de adaptación al inglés de la sintaxis gaélica– era el modelo literario y ejemplo de versificación a imitar. Es la antología que el inglés Haines corre a comprar, no interesándole la disertación de Stephen sobre Shakespeare (*U.178*).

Haines representa los esfuerzos condescendientes de Gran Bretaña hacia Irlanda que, como ejemplo del etnógrafo imperial, intenta cautivar al nativo ensalzando su folklore y que, institucionalizando una reivindicación popular, evita hacer peligrar la permanencia del colonialismo. En "Telémaco", Haines pretende, a través de Stephen, coleccionar los proverbios populares irlandeses (U.13, 16); es otra forma de explotación comercial del folklore y del color local.

Las ideas teosóficas de Yeats y A. E. (George W. Russell), procedentes de la filosofía y teología hindú, también fueron fuente de inspiración de la literatura nacional. En "Eolo", Stephen contesta el sentimental discurso de MacHugh sobre el pueblo hebreo con una alusión críptica al mitin de O'Connell (concentración histórica que consiguió movilizar al pueblo irlandés), ahora olvidado en los archivos acásicos de los teósofos (U.137-8). La producción literaria, basada en la recopilación de dichos populares, leyendas y misticismo era una fabricación del discurso académico de los escritores del Renacimiento que reducían el arte a una imagen estática para el consumo cultivando una mitología sentimental y anacrónica que servía para salvar la división social.

En la biblioteca, Stephen insiste en la presencia de Shakespeare en sus obras (U.201) como revulsivo frente a las posiciones folklóricas y esotéricas de la elite cultural. *Hamlet* sirve de punto de partida para rebatir "Caribdis", el platonismo y la teosofía de los intelectuales del Renacimiento, "rodeado de pensamientos que son tumbas", piensa Stephen (U.186). "Escila" parece la ruta menos peligrosa para Stephen, cuya disertación intenta, con el "aquí y ahora" de Aristóteles, atacar las ortodoxias literarias que glorifican la grandeza espiritual del artista. Stephen contrarresta el Hamlet de la tragedia existencial con el Hamlet que presagia la masacre contemporánea. El acto V de *Hamlet* es el pronóstico de la represión de los campos de concentración británicos en la guerra de los Bóer, justificados por Swinburne en su balada (U.180). Con su teoría sobre Shakespeare, Stephen insiste en el aspecto autobiográfico frente a los defensores del platonismo en el arte, postura narcisista que glorifica la trascendencia y singularidad del genio creativo frente al mundo. El desarrollo dramático apunta a una realidad cultural estigmatizada por la convención literaria. Frente al postulado decadentista y esteticista de "el arte por el arte", la

discusión sobre *Hamlet* sirve de telón de fondo para mostrar –de forma velada en la yuxtaposición de discursos– la realidad de una política represiva colonial.

El propósito de la discusión en la biblioteca no es metafísico ni simbólico, como han sugerido críticos como Hayman (Hayman 1979: 58-60), Ellmann (Ellmann 1977: 62) y Kenner (Kenner 1987: 113), entre otros. Para Vicky Mahaffey, Stephen borra la tragedia de la duda en su teoría sobre *Hamlet* al negar la intervención del pasado, "al no escuchar el fantasma de la paternidad" (Mahaffey 1988: 194-5). Todo lo contrario, *Hamlet* sirve para dramatizar la lucha entre su propia tendencia hacia el platonismo y la necesidad de la mediación de "lo real" en la creación literaria. Las alusiones al contexto cultural de Dublín como a la política de represión de Inglaterra señalan esta dirección.

NARRATIVAS DE OPRESIÓN

III. La Retórica de la Opresión Ideológica:

La *Odisea* inicia el movimiento narrativo hacia la arena de lo social: la presencia de la historia colonial en los símbolos del espacio urbano y la exploración de la experiencia colectiva bajo la presión del discurso público; tensión que se materializa en el lenguaje, en la confrontación de discursos discordantes o en la cómica yuxtaposición entre forma y contenido. Pero la subversión no es sólo mecánica porque el acto interpretativo se articula en la fuerza mimética o icónica del juego verbal. La presión que ejercen los estamentos del poder en el ciudadano se manifiesta en la representación, en las prácticas iterativas y vacuas de los discursos oficiales que apuntan a la parálisis institucional y fondo sobre el que se proyecta el habla del ciudadano común, indicador de su origen social o de sus aspiraciones de clase. La atención está en el lenguaje pero en su capacidad de reflejar modos de conciencia: el uso de retóricas desgastadas o redundantes, aureola con la que las instituciones se aíslan del mundo, y por otra parte, el inglés coloquial de la calle, alterado en su sintaxis y gramática, fenómeno de la imposición cultural y resultado de su tradición profundamente oral. Los ciudadanos que pueblan Dublín son, como señala la crítica, muñecos de un gran diseño pero la parálisis

es, significativamente, redimida por los gestos altruistas de aquellos personajes que socavan con la expresión genuina y el humor la inercia general.

"Calipso", con la entrada de Bloom, inicia una narrativa alejada de la versión romántica de subjetividad y de culto a la personalidad del héroe. Para parte de la crítica, Bloom es mediocre, sin una sensibilidad social refinada y su mente carece del sentido dramático de lucha, el personaje es la antítesis del heroísmo del mundo homérico.

Bloom, ciudadano medio, humilde y "exiliado", en su propia comunidad, por razón de su raza, lleva su propia odisea personal intentando encontrar su espacio en la hostilidad del medio urbano. Bloom, en su proyección anti-heroica, representa los valores humanos que buscan la mejora del bien social. Las observaciones de Bloom en "Hades" sobre el efecto narcotizante del ritual católico o sus observaciones para la mejora de los problemas que afectan a la ciudad no indican que el personaje sea un receptáculo acrítico, como sostiene un sector de la crítica. El concepto de heroísmo lleva implícito connotaciones exclusivistas de superioridad individual o de grupo, argumento favorito de los nacionalistas y del Renacimiento Irlandés que, en la figura idílica del bárbaro nativo, intentaban conciliar la utopía del ciudadano potencial y la nobleza del arte; posiblemente, un motivo más en la elección de un protagonista tan común y poco idílico.

El estilo es un marcador del personaje y de su posición frente al mundo y la *Odisea* salva la distancia entre el mundo del artista y los valores de la cultura popular. Es el salto ideológico que marca el paso del mundo de Stephen al de Bloom, el de los valores del hombre común que no necesita la inteligencia de la elite para mostrar una respuesta comprometida frente al mundo. Con Bloom se inicia la *Odisea*, pero su drama, en cambio, será en el espacio real de las calles de Dublín, en el ámbito de lo público, no en un espacio de distanciamiento social o de aislamiento en postulados estéticos preservadores de una ideología. Bloom subvierte lo hegemónico con su hibridez cultural, la identidad no definida de Bloom es una forma de ataque irónico contra la intolerancia racial y es su posición ambigua lo que le confiere universalidad.

La distancia social que marca la Iglesia irlandesa es insinuada, de modo indirecto, en la división jerárquica del clero en "las Rocas Errantes". La representación tópica y distorsionada del Padre Conmee acentúa la condición ficticia de la institución bajo una presencia narrativa "edulcorada" y reiterativa, voz que delata su falsa hipocresía cuando considera la miseria social como fruto de la pereza personal o la jerarquía de clases como designio divino.

El ritual católico de la muerte en "Hades" se desmorona bajo el efecto cómico de una mirada ajena, la de Bloom, que anula su dimensión metafísica incidiendo en la universalidad del proceso biológico. Las subversivas transformaciones de Bloom socavan la idea de lo sagrado, comicidad que no neutraliza su reiteración temática señalando su persistencia en la vida irlandesa.

El recorrido del cortejo fúnebre visualiza las zonas de miseria urbana y de la Dublín monumental, con las estatuas de insignes figuras del imperio junto a la de héroes nacionalistas; la red de alusiones, implícitas en las imágenes, son testimonio de la historia de dominio e insurrección nacionalista. Una base sin monumento revela la ausencia de la estatua de Parnell, la promesa de autodeterminación que, irónicamente, quedó truncada por la maquinación de la Iglesia. En una Irlanda tan pobre como católica, la Iglesia fue un obstáculo para la emancipación con su doctrina moralista y de sumisión, como demuestra la caída de Parnell por una relación extramarital.

Tan importantes como las alusiones son las ausencias y los silencios textuales, como la miseria no nombrada de los habitantes. En "Eolo", O'Molloy es un personaje secundario cuya intervención narrativa es su silencio, omisión que oculta su necesidad de pedir un préstamo; La última letra de los hombres anuncio en "Lestrigones" mordisquea un mendrugo de pan, más tarde, en "Eumeo", sabremos que recorren las alcantarillas por una miseria; en "las Rocas Errantes" el Padre Cowley, desesperado ante la amenaza de desahucio, será ayudado por Ben Dollard, pero la conjunción de interpolaciones finalmente revelará que el propietario demandante pertenece a la jerarquía eclesiástica,

siendo irónico que se apellide "Love"; a modo de burla, Ben Dollard, le dedicará, posteriormente, una canción en "Sirenas".

La discontinuidad narrativa, explotada de forma singular en "las Rocas Errantes", lejos de ser un formalismo trascendente, es un nuevo método de exposición distanciado y neutral que evita la mediación particular del personaje o de una voz narrativa omnisciente. Los itinerarios que abren y cierran el capítulo, la ruta del Padre Conmee y la cabalgata del virrey, no son meros incidentes sin relación con Bloom o Stephen que, según concluyen algunos análisis, permanecen ajenos a la realidad de Dublín, absortos en sus problemas personales. La condición de Bloom y Stephen debe ser contemplada desde la misma óptica que el resto de personajes menores con los que comparten una misma experiencia social. De cualquier modo, la implicación de Bloom y Stephen en la realidad de Dublín es patente y manifiesta en el resto de los episodios de *Ulises*.

Las técnicas de montaje y simultaneidad narrativa del episodio no son, como se ha interpretado, metáfora de la pulsión y automatismo de la vida moderna sino la reelaboración estética de una discontinuidad entre el discurso institucional y su mediación social. Es en la distancia crítica entre suceso narrativo y discurso donde se muestra la presión de una ironía social o histórica. Frente a los postulados que sostienen que el episodio es una proyección poética de la gran urbe o la muestra de una conciencia disociada del mundo, la corriente realista que recrea las escenas dramáticas registra la presencia de una ciudad profundamente tradicional.

Dentro de la oscuridad y de la fragmentación textual características del episodio, emergen las escenas tragicómicas de realismo social que apuntan a las condiciones socio-económicas de la población, también implícitas en otras interpolaciones, perspectiva que no ha recibido la consideración de los diversos y extensos métodos analíticos. La contraposición del sub-texto estereotipado del discurso institucional frente a la experiencia real, revela la sumisión del ciudadano común y la distancia que marca la jerarquía social. La visita histórica del reverendo Hugh C. Love, que se dedica a investigar las sagas de la

aristocracia anglo-irlandesa, o el recorrido autocomplaciente del Padre Conmee –que sólo saluda a los personajes relacionados con el poder– se yuxtaponen al realismo de las escenas cotidianas de otros personajes menos afortunados.

En cuanto al argumento de que el lenguaje es expresión de la inercia de los ciudadanos, conviene señalar que a partir del lenguaje y del estilo se construye la identidad del personaje en relación, y en contrapunto, a la trascendencia o vacuidad de sus gestos y acciones. Del léxico redundante o la sintaxis repetitiva que acompaña a los personajes que ocupan posiciones de poder o que hacen gala de mejor posición social –Tom Kernan y Boylan– frente al lenguaje coloquial y espontáneo de los encuentros genuinos entre personajes menores.

Odisea toma el espacio de la Dublín tradicional y local para confrontar las técnicas modernistas de la gran urbe. El espectáculo de una nueva modernidad, del tráfico y de la publicidad emergente, confluye con los vestigios de un estado colonial que, como un territorio de signos, presenta los símbolos del poder y los síntomas de retraso urbano y declive social. La mayor parte de los personajes que recorren Dublín aparecen como "marionetas" o "muñecos mecánicos", pero no en el sentido que sugiere Kenner de ser exponentes de la anomia general del mundo moderno, sino como síntomas de una carestía social y de un control ideológico sobre una población maltrecha. No existe crítica alguna a las instituciones sino al código semiótico de sus sistemas que determinan la respuesta individual pero, en *Ulises*, no todos los personajes están limitados en su agencia, la indiferencia general es, no obstante, redimida por las acciones de aquellos personajes que comparten el sentido del bien común: Molly Bloom, M'Coy, Tom Rochford o Ben Dollard que, bajo el risible aspecto de su indumentaria prestada, ofrece su ayuda altruista.

Los intercambios dramáticos en "las Rocas Errantes" -entendidos por la crítica como artificio mecánico que reproduce la anomia de la gran ciudad y que muestran la ausencia de interacción humana (véase MacCabe 1978; Kenner 1987b; Groden 1977; French 1977; Lawrence 1981; McGee 1988 y otros)- ofrecen, no obstante, un contrapunto temático al confrontar aquellas acciones

de generosidad genuina con la exhibición mediática e ideológica de los actos de caridad institucional: el cometido del Padre Conmee y el desfile benéfico del virrey. Las intrusiones de fechas o datos geográficos erróneos, relativos a la cabalgata del virrey –que han sido catalogados por la crítica como un fallo documental o como una incongruencia más– sirven el propósito de "celebrar", en un irónico "carnaval", las técnicas mediáticas del poder.

La disrupción narrativa de "Eolo" ha llevado a conclusiones críticas similares, gran parte del estudio crítico sostiene la radical desaparición de la conciencia narrativa que es sustituida por una voz pública y anónima que se impone sobre la voz de los personajes, postulado que conduce al determinismo narrativo. Bajo la desarticulación formal, asoma la velada presencia de la voz narrativa que sitúa el contenido de la noticia en el contexto de las oficinas de prensa, el "Olimpo" de los "padres de la oratoria". La convergencia de ambos contextos permite extraer el juicio sobre los personajes y su historia.

Los grandes titulares reflejan la prosa sensacionalista que, extrapolada de su contexto, se resume en parodia pero que, en concreto, sirve para proporcionar información relativa a los personajes del episodio. El texto examina las condiciones de producción de la prensa, cómicamente, a través de los presentes en la oficina, intelectuales y abogados privados de oficio. Pero la sátira más corrosiva va dirigida a las figuras mediáticas que responden a personajes reales de Dublín, entre los que se encuentra la nueva clase emergente de pequeños comerciantes que ocupan posiciones de poder gracias a su colaboración en las tareas de espionaje para el Castillo de Dublín.

La analogía homérica en "Eolo" sirve como metáfora de la prosa hinchada y afectada de los mecanismos creadores de opinión: la prensa y la oratoria política. El hecho de que el arte de este capítulo sea la retórica y que se evocuen célebres fragmentos de la oratoria, ha llevado a la crítica a interpretar la veracidad del propósito. La estrategia del titular, considerada como correspondencia estilística al escenario principal del capítulo, funciona, más bien, como método oblicuo de exposición. La reproducción del discurso de Taylor ha centrado la atención de la crítica al considerarlo como modelo de

oratoria. Karen Lawrence, entre otros, afirma que el discurso de Taylor, en boca del profesor MacHugh, es una renovación de la oratoria frente a la degradación general del periodismo. Sin embargo, el análisis del contexto en el que está inmerso su discurso, el rebuscado preciosismo de un estilo y la inclusión antitética del lenguaje vulgar, cuestiona su efectividad estética.

Para Hodgart, la parábola de Stephen (cargada de referencias sexuales y políticas) es una ratificación del sermón de la montaña. Interpretaciones que no advierten el tono irónico del contexto del discurso ("the divine afflatus") o la afectación léxica que altera su propósito. La incoherencia de la técnica del formato periodístico es, igualmente, una parodia de las prácticas periodísticas y oratorias de los medios de comunicación que hacen uso del artificio y de lo tópico para llenar el vacío de información.

La tendencia crítica a identificar el mecanismo del estilo con el determinismo de un mundo urbano es un argumento que se distancia del texto y de Dublín. Gran parte de la crítica subraya la indiferencia de un narrador que no emite juicio alguno y, efectivamente, la voz narrativa no marca su posición porque el juicio se crea en el acto interpretativo de planos discursivos yuxtapuestos que establecen la dinámica entre texto y realidad. Tampoco es necesario el "veredicto" de la voz narrativa sobre los personajes porque mediante la escenografía de sus gestos y la interpolación de sus acciones llegamos a conocer su condición social y moral.

El contexto exterior del edificio de prensa está, visual y temáticamente, presidido por la columna de Nelson y no es casual que el episodio se abra y se cierre con este elemento icónico para señalar, de forma oblicua, que el centro neurálgico creador de opinión está "vigilado" por el símbolo del imperio. La prensa es una institución cultural clave que moldea la conciencia de la Dublín moderna, ocultando las afiliaciones políticas e intereses económicos. El papel que desempeñan los medios de comunicación en la propagación ideológica muestra que la explotación y represión colonial también fue la victoria de una política de persuasión. En *Ulises*, son constantes las alusiones a oradores

políticos que proyectaron este discurso binario y sentimental, así como al discurso xenófobo que sirvió de acicate de la violencia.

IV. La Evasión del Colonizado:

Pero más convincente que la prensa o los discursos políticos son las baladas del repertorio popular que circulan por *Ulises* y que "Sirenas" presenta en clave temática. Las canciones asociadas a las camareras-sirenas del Ormond Bar plasman sus aspiraciones de clase y su frustración personal. La ausencia de proyección social de la mujer se palia en los tópicos de la música popular que refuerzan la conformidad a esquemas culturales con la promesa de un ideal inalcanzable.

El tema de la traición, que centra el repertorio musical, no sólo es un eco explícito de la situación personal de Bloom también es el drama compartido de la historia, argumento que alcanza un éxtasis colectivo y narrativo, en el Ormond Bar, con la interpretación fervorosa de "The Croppy Boy". Los motivos acústicos más allá de su intención musical o de su resonancia sexual, como se ha interpretado, marcan el *crescendo* narrativo hacia la traición a Bloom y al "croppy". La balada recuerda la matanza de los campesinos católicos rebeldes: "croppies" en Wexford, derrota recurrente en *Ulises* y que es un ejemplo tan trágico como irónico de la sumisa Irlanda católica, traicionada por su misma fe.

En la memoria popular, "The Croppy Boy" rinde culto al sacrificio de Robert Emmet, héroe nacionalista cuyo fracasado intento de insurrección intensificó la política represiva. Otros temas musicales en el episodio versan, igualmente, sobre el motivo del héroe que se separa de su amada, como la canción "The Last Rose of Summer", eco romántico de la carta de despedida de Emmet a su amada Sarah Curran. Las baladas sentimentales sobre su historia y el tema del héroe-mártir adquieren conclusión narrativa en el contexto del nacionalismo de "Cíclopes", con la farsa de la ejecución pública de Emmet-"croppy" por un bárbero de Liverpool ante una muchedumbre de ordenes religiosas (*U.293*).

"Sirenas" parodia el tema del héroe mártir llevado a melodía sentimental, la ventosidad de Bloom al final del episodio, paralela al epitafio de Emmet, es la reacción a su enajenación personal y a la colectiva, canto de sirena que encuentra solaz en el narcisismo de lo imaginario. Bloom, junto a las camareras y otros personajes del Ormond, es un significante desplazado que se deja llevar por el efecto hipnótico de la nostalgia musical.

La experimentación musical de "Sirenas" ha sido comparada a la plasmación narcisista del ego en busca de representación o del silencio del sujeto bajo el ruido estilístico. Para estos estudios, la realidad está ausente en un texto que, más allá de ser un desafío estilístico o un canto erótico, recrea la parálisis del sueño nacionalista anclado en la recreación del pasado y en una retórica patriótica sentimental.

La superposición de estratos narrativos y claves recurrentes establecen una relación implícita entre la experiencia emocional de Bloom y la imaginación comunal que convierte una traición histórica en canción sentimental. Bajo el carácter musical del episodio se oculta la mitificación de la realidad y de la historia de Irlanda, evasión que desvía la conciencia de liberación colonial hacia el terreno de la fantasía. Al final del episodio, la reacción de Bloom al epitafio de Emmet burla su propia parálisis sentimental, y la general, porque Bloom conserva su capacidad de respuesta.

Parte del juego verbal de "Sirenas" parece reproducir la inercia tan lingüística como mental de los ciudadanos pero también significa la búsqueda de nuevas formas expresivas de un lenguaje desgastado por la convención o vaciado de su significado, como la palabra "amor", esgrimida por Cromwell para justificar la masacre de los católicos irlandeses en 1649, hecho al que se hace referencia en "Cíclopes" (U.319); el dueto "Love and War", interpretado por Ben Dollard, es también un ataque al apellido del reverendo Hugh C. Love, causante del desahucio del Padre Cowley en "las Rocas Errantes".

La bebida, junto a la tertulia, es el ritual más frecuente de los hombres en *Ulises*, por ello, en "Sirenas", las jarras de cerveza se personifican mientras

que en "Cíclopes" será el acicate de la violencia del *citizen*. Es la adicción de muchos de los personajes menores y el entierro de Dignam da cuenta de la actividad que paraliza a la población masculina. La apatía de la colonia encuentra su forma de evasión en formas de expresión como la bebida o la canción, las carreras de caballos o el patriotismo fanático. Pero la frustración psíquica siempre encuentra su chivo expiatorio en lo ajeno o lo diferente: Bloom no comparte la afición a la bebida y es la antítesis de la vehemencia; "etiquetado" de judío sufre la odisea del cuestionamiento de su masculinidad. La mujer es el siguiente sujeto desplazado del sistema, otro chivo expiatorio de las frustraciones contenidas.

V. La Mujer en *Ulises*:

A excepción de Molly Bloom, la mujer en *Ulises* aparece como víctima o instrumento del sistema. La Iglesia prescribe el comportamiento moral y social de la mujer condenándola a la esfera de lo doméstico, en su papel de acatamiento a la autoridad masculina o como agente del matriarcado religioso. El papel de la mujer en *Ulises* es continuador del discurso de género, no porque la ficción descubra los prejuicios de género del autor, como sugiere un sector crítico feminista, sino por ser la imagen fehaciente de la mentalidad femenina de la época, analfabeta y sin representatividad social y a merced de los vaivenes del discurso cultural.

Las aspiraciones al mundo de la cultura de Gerty MacDowell o Dilly Dedalus no son menos válidas que las de Stephen y, aunque carentes de su protagonismo narrativo, la diferencia de sus perfiles apunta a una cuestión tanto de género como de privación económica. Las esperanzas truncadas de acceder a una educación limitan el futuro de ambos personajes; Dilly de forma más consciente y Gerty refugiándose en el mundo de la novela rosa y de la fantasía.

La Iglesia irlandesa y los estereotipos de la cultura popular son los agentes que moldean la identidad femenina. Gerty ha interiorizado la letanía y compagina, con imaginación, el devocionario de María con las tácticas de seducción de las revistas del corazón o la novela rosa; las sirenas del Ormond dan satisfacción a

su ego maltrecho y a su frustración sexual poniendo en práctica sus armas de seducción aunque comparten el melancólico anhelo de las heroínas de las baladas románticas; mientras que la madre de Stephen presenta el carácter punitivo del dogma, víctima y agente de la represión y subordinación femenina que prescribe la Iglesia. El purgatorio de Stephen no es el espacio de represión que esconde el deseo por el cuerpo prohibido de la madre, como sugieren los enfoques psicoanalistas, sino el rechazo de lo que ella representa y el sentimiento de culpa por no haber aliviado su cuerpo de víctima.

La religión, en Irlanda, aunque sirviera como revulsivo frente a la Inglaterra protestante, más que una manifestación común del sentir religioso fue otro mecanismo de represión ideológica institucional que restringe el destino de la mujer a su función reproductora y de sumisión al hombre. May Dedalus, con nueve partos, representa la suerte de la mayoría de familias irlandesas, numerosas y sin apenas recursos, como Gerty MacDowell o Cissy Caffrey. Mrs Purefoy con trece partos, vuelve a parir en "los Bueyes del Sol", aunque de posición más acomodada por la ascendencia protestante de Mr Purefoy, metodista que, igualmente, sigue el dictado de la *Biblia* "creced y multiplicaos".

La sucesión de estilos literarios de "los Bueyes del Sol", entendido por muchos análisis críticos como el argumento de la evolución de la prosa inglesa, es una parodia de los estilos junto con el sistema de valores que invocan: el pecado contra la fecundidad y la procreación como fin último de la mujer. El elogio a Mr Purefoy, entendido como modelo de padre ejemplar y de buen cristiano, incluso por estudios de reconocido prestigio, es una sátira corrosiva al padre modélico, tanto por la exaltación del estilo como por la corriente irónica que socava su autenticidad, sin olvidar la presencia del narrador xenófobo y puritano. La voz del cardenal Newman atacará al metodista Mr Purefoy apuntando a los pecados que el marido ejemplar oculta en lo más profundo de su corazón (U.400).

La visión mística de la maternidad, celebrada en la tradición literaria, corre paralela al chistoso coloquio de los jóvenes talentos reunidos en el Hospital de Maternidad. La elite masculina culpa a la mujer de su servilismo a la Iglesia

que, con una bula papal, permitió la colonización de Irlanda y olvidan que la religión ha servido de paliativo o vía de escape a la mujer frente a su suerte. El dolor de Mrs Purefoy, en la sala de parto, es el contrapunto temático a la insensibilidad del grupo que, en debate mimético a la literatura patriarcal pero en un registro moderno, relegan a la mujer a objeto de experimentación científica. El chistoso Mulligan defiende la necesidad de seleccionar la especie (dada la deformación congénita del "macho" irlandés) y de instaurar granjas de fertilización con ejemplares de las mejores hembras.

El parto de Mina Purefoy es lo único que acontece en el episodio pero sin tener representación discursiva, sólo sus gritos fuera de escena. En "Circe", su cuerpo desnudo y preñado será ofrecido en misa negra por "los reverendos" Malachi Mulligan y Hugh C. Love. El carácter cínico de ambos personajes, definido a retazos en *Ulises*, se completa en caricatura burlesca que no por ello atenúa la violencia de la escena: el cuerpo de la mujer ofrendado como víctima, escenificación grotesca que, paradójicamente, no ha recibido atención de la crítica.

En la alucinación de *Nighttown*, Bloom asume el papel femenino para ser objeto de la brutalidad sexual y ser vendido como esclava sexual y doméstica. Para gran parte de la crítica, la humillación de Bloom es la plasmación de un conflicto sexual y de género: la catarsis de sus tendencias masoquistas o depravadas que necesita expiar al igual que su falta de autoridad masculina; argumentos que ignoran que Bloom representa la antítesis del prototipo masculino y que la ficción rompe con el tabú de prácticas sexuales entendidas como anormales. De cualquier modo, la supuesta perversión de Bloom nunca alcanza la culminación del placer porque la pirotecnia sexual se articula dentro de una relación coercitiva. La explotación de Bloom como prostituta es una recreación a pequeña escala del capítulo en general, del avasallamiento de la mujer en *Nighttown*.

"Circe" rompe con la diferencia sexual del lenguaje y cambia los papeles de género para mostrar que los estereotipos de género son una construcción cultural. La etiqueta de "womanly man" que recibe Bloom es la misma que

justificó la denigración pública y la condena del diplomático Roger Casement, malintencionadamente acusado de perversión sexual, tras su denuncia pública de la explotación colonial; finalmente, fue sentenciado a muerte por su colaboración con el *Easter Rising* de 1916. Bloom también es condenado después de alcanzar su triunfo político y espiritual, acusado de ser "tan perverso como Parnell". El evangelista americano (que anuncia la llegada del juicio final a las prostitutas) es el delator y Bloom sufre el linchamiento de la multitud, comedia grotesca que recrea el triunfo y la derrota de Parnell.

El juicio de Bloom y su hostigamiento en "Circe" no es un conflicto de Edipo no resuelto o la necesidad de "expiar" las tendencias masoquistas como aducen diversas argumentaciones. La comedia dramática –atribuible, en un principio, a la traslación de la conciencia del sujeto– trasciende el ámbito de lo personal para indagar en la cuestión genérica y en la violencia que subyace a cualquier tipo de categorización. A este respecto, el discurso de género tiende a situarse dentro de la dinámica de la violencia política mediante los paralelismos que el texto establece con determinados incidentes de la historia política de Irlanda. "Circe" trasciende lo que, generalmente, se ha definido como un viaje al interior de la psique del personaje porque el texto, mediante una farsa grotesca, dirige la atención hacia el momento histórico en que se escribió. La comedia del fin del mundo se inscribe en el escenario bélico del *Easter Rising*.

La prostitución de *Nighttown* se interpreta como imagen de la anomia contemporánea o como metáfora del capitalismo, cuando es una escenificación mimética del conflicto histórico, ahora, desplazado al ámbito de la mujer. En la dramatización de las lealtades políticas, la mujer es el chivo expiatorio de la reafirmación de la identidad, invocada como la madre-patria o como traidora que se rinde al intruso, es el caso de Cissy Caffrey. La analfabeta lechera, símbolo de la mítica Irlanda en "Telémaco", ahora lleva una seta venenosa en la cabeza mientras que Cissy Caffrey instiga la agresividad del soldado Carr contra Stephen. La mujer elevada a símbolo nacional disimula la función de esclavitud, es objeto simbólico de intercambio que "Circe" reubica en el terreno de la prostitución.

Ante el temor del juicio final, las prostitutas interpretan el papel afín a su sórdida experiencia, e ingenuas, se aprestan a exculpar sus pecados ante la llamada del evangelista paleta, excepto Zoe que reafirma su condición y es el consuelo de Bloom tras su calvario. Bloom también está dentro de las convenciones de género pero su acción narrativa desarticula el concepto de "lo masculino": su trato sensible hacia la prostituta Zoe se contrapone al gesto displicente de Lynch y, tras experimentar el maltrato de género, la capacidad de introspección de Bloom le permite el reconocimiento de su deuda con Molly y, asimismo, suplicar su perdón.

El monólogo interior de Bloom de elipsis y omisiones encierra una dinámica de auto-censura de aquello que su juicio moral condena, o así es la imagen que pretende dar a Stephen. La opaca textualidad de "Circe" recrea el conflicto entre el yo y la imagen social de Bloom. En el consciente singular de Molly no existe censura sino el intento de evadir el orden y la inmediatez del deseo.

VI. Penélope, el Discurso Alternativo:

"I *know* and *feel* that if I am to write anything fine or noble in the future I shall do so only by listening at the doors of your heart" (J. Joyce, en Lawrence 1990: 254).

Con "Penélope" *Ulises* alcanza su mayor transparencia verbal y emotiva, es la tregua que da conclusión a "Nostos", tras el lenguaje afectado de Bloom en "Eumeo" y la tenacidad pseudo-científico de "Ítaca". Molly ofrece una visión alternativa al estilo, la expresión emotiva y directa de un lenguaje sin censura, libre de la afectación o abstracción de otras voces narrativas. Pero también ofrece otra versión de su relación marital que replantea el papel de víctima asociado a Bloom. El personaje de Molly Bloom ha sido objeto de una crítica, sobre todo masculina, que ha documentado más su visión personal que un análisis que se limite a consideraciones exclusivamente textuales. Los encuentros de Bloom con personajes femeninos no son producto de su imaginación, como subrayan bastantes enfoques críticos, sino que sirven para revelar su visión estereotipada de la mujer y su doble juego y secretismo en la

relación. En contraste con la opinión crítica que interpreta la infidelidad de Bloom como sólo de pensamiento, "Penélope" descubre las experiencias sexuales que Bloom auto-censura en *Ulises*, y "Eumeo" confirma su doble moral ante los demás. En "Penélope" no existe división entre la entidad individual y social como en la mente de Bloom cuyo solipsismo es sintomático, en cambio, la infidelidad de Molly es *vox populi*.

Toda la serie de correspondencias que identifican "Penélope" con "la diosa tierra", la "carne" o "el flujo vital" aportan un matiz metafórico universal pero el énfasis que ha concedido el estudio crítico a la dimensión simbólica de "Penélope" ha logrado desplazar el sustrato de realidad cotidiana. Como inciden algunos estudios relevantes, "Penélope" subvierte el discurso patriarcal para acercarse a la mujer, invirtiendo el orden bíblico hacia Eva, lo condenado por la ley. No obstante, afirman que esta subversión es paralela a la desestabilización del discurso hacia una progresiva opacidad estilística que culmina en "Penélope"; orientación que no se distancia de los análisis que vacían la representatividad de "Penélope" al definirla como una construcción verbal o como la metáfora del cuerpo de la mujer.

A partir de la especulación inicial que suscitó la metáfora de *flow*, el lenguaje de la mujer en "Penélope" ha generado posiciones antitéticas. Desde las valoraciones que sostienen la función de "Penélope" como arquetipo mítico (Brivic 1975; French 1977) o de símbolo biológico e instintivo (que traslada el enfoque tradicional de Gilbert) hasta las que subrayan su condición de estereotipo vulgar (MacCabe 1978; Scott 1987; Gubar 1985; Henke 1990; Jones 1993). Mientras que Cixous (1984) y Heath (1982) lo interpretan como la escritura del deseo de la madre –el placer lingüístico frente al *logos*–. Pero el discurso de Molly Bloom pone en cuestión su papel biológico, y su inocente subversión de las palabras y acciones de los hombres en las posiciones de poder (desde Bloom hasta el carnicero, el cura o el médico) muestra el potencial cómico y subversivo del lenguaje coloquial frente al *logos*.

Entre otros argumentos de la crítica, se señala la presencia de un "discurso falo-centrónico" que sirve para plasmar las tendencias incestuosas del autor

sobre una mujer inculta, o la de un narrador que privilegia la subjetividad masculina (Jones 1986; Henke 1990; Boone 1990). Son enfoques que parten de postulados de género, desde la consideración de que se trata de un lapso en un flujo personal o apolítico y un monólogo tan obscuro como vulgar hasta las conclusiones que subrayan la ausencia de entidad del personaje cuya indiferente ambivalencia lo vincula con el mito de la "madre fálica" (French 1977; Restuccia 1989; Boheemen 1989). Para otros, no es voz ni presencia sino el deseo que escapa de la pluma del narrador, "lo Otro", lo desplazado por el lenguaje de la ley (McGee 1988; Lawrence 1990; MacCabe 1978; Heath 1982).

Las prácticas teóricas que definen el monólogo como construcción verbal, o como proyección del deseo masculino, se desvían hacia su dimensión metafórica y suprimen la capacidad de respuesta individual. La ambivalencia de "Penélope" es, en cambio, la abierta expresión de una naturaleza en conflicto, entre la identidad que le impone el discurso de género y la rebeldía contra una experiencia de frustración; debate que encierra la voluntad de cambiar el giro destructivo de su relación. Como personaje, no es indiferente a la suerte de otras mujeres maltratadas y su contradicción expone la ansiedad que genera la posición cultural de la mujer. Aunque muestra la imagen de una subjetividad supeditada, Molly Bloom se transforma cuando se distancia del texto para interrogar sobre las operaciones que regulan las nociones de género.

La imagen de Molly Bloom, en un principio, muestra el perfil de una subjetividad atrapada en lo convencional y en el placer del consumo, aunque cabría matizar que la obsesión por su físico o por la ropa también expresa la necesidad de ser valorada por Bloom y aceptada en su entorno. Pero más fundamental es el modo en que Molly Bloom interroga las operaciones que definen lo que significa ser mujer y no es un gesto casual el rebelarse contra el autor por la condición que le asigna su personaje.

"Penélope", como "los Bueyes del Sol", desautoriza las interpretaciones que trasladan su monólogo al sentido simbólico de la "madre-tierra" y que reducen el espacio de la mujer a su función biológica (*U.719*, 726, 701). Si Molly es

símbolo alguno, es el de la "diosa-tierra" en su dimensión sensual y pasional porque el significado de "Penélope" no es lo que representa, es lo que expresa. Molly cruza la barrera del tabú cultural, su impureza racial cuestiona las nociones de identidad y en su discurso aflora el sentimiento de sentirse doblemente juzgada, por su origen y por su explícita sensualidad. La lechera, mitificada como forma inmortal en "Telémaco", es el símbolo inerte de Irlanda, Molly con su explícita sexualidad y su hibridez cultural ofrece el anverso del símbolo.

En conclusión, todas las orientaciones críticas que se centran en lo metafórico del lenguaje o que parten de supuestos de género borran la intervención de lo real en la caracterización del personaje, determinado por las metáforas culturales. Las políticas de represión en el ámbito de lo público se materializan en la discriminación sexual en el ámbito de lo privado; la versión de Molly Bloom de su vida marital expone las narrativas de opresión en el discurso de género. "Penélope" se rebela, dentro de sus limitaciones, con la visión singular que le permite su imaginación y su discurso, con la afirmación de la existencia real e inmediata a través de su sexualidad, sancionada tanto en su época como en las diferentes exégesis críticas.

Ulises resiste todas las nociones que justifican su razón de ser en la diferencia de origen, identidad, clase o sexo, prácticas discursivas que conducen a lecturas erróneas de la historia. Que la caída de Parnell fuese provocada por una mujer es parte de la historia de Irlanda, amnesia colectiva que esconde una traición y que exime de responsabilidad moral.

Epílogo:

El ideario político de Bloom "la mejora de la suerte de las masas", también era el ideario de Parnell, que luchó por los desposeídos de la tierra (*U* 610). En la "organización retrospectiva", en la que insiste *Ulises*, la historia que se repite con una diferencia no es la de dar satisfacción al relato homérico, como se ha entendido. El carnaval de "Circe" lleva al terreno de lo onírico la cuestión colonial con la recreación grotesca de la derrota de Parnell en el personaje de

Bloom y "la historia se repite" con el regreso de Parnell en "Eumeo" (U.606, 609). El encuentro entre el padre y el hijo, que no acontece en el relato realista, adquiere sentido en la dirección simbólica de lo político: Bloom traslada a Stephen –que pretende huir de la pesadilla de la historia– la memoria de Parnell cuya obra futura [*Ulises*] recuperará y, a su vez, con "Penélope" saldará la deuda con la mujer: el símbolo de la traición en la historia, a la que Bloom "marcó como sirena" junto a Kitty O'Shea.

Dentro de la digresión formal y excentricidad narrativa, *Ulises* reivindica la poética de lo ordinario y redime de la vulgaridad a los personajes del mundo de Dublín. Con la marcha de Stephen parecen desaparecer las expectativas de conclusión pero es un alejamiento metafórico de lo que Stephen representa –el artista que reivindica su posición estética y que se salva de las imposiciones del mundo real– y también cronológico porque Leopold es el mediador entre el artista Stephen [Joyce] y la humanidad común.

"The sentimentalist is he who would enjoy without incurring in the immense debtorship for a thing done" (U.191, 392). Es la cita de Meredith reiterada en "Scila y Caribdis" y en "los Bueyes del Sol", un ataque críptico a la elite cultural que construye un terreno de sublimación teórica, tan ficticia como la idea de la historia representada por Deasy que, en nombre del progreso, borra el dolor de sus víctimas. El tema de la traición, en la historia política y cultural de Irlanda, es impugnado en *Ulises* con la traición narrativa de esos mismos discursos. La traición a la mujer es el tema de Meredith en *The Ordeal of Richard Feverel*, sobre la convención que construye al hombre marginando a la mujer en el proceso. El monólogo de "Penélope" es la mirada hacia la figura de una mujer solitaria, consciente de su servidumbre y sin anhelo de trascendencia.

Las construcciones del pasado y las relaciones de poder manifiestan su inevitable presencia en el lenguaje, en las construcciones de palabras que legitiman una visión estática. *Ulises* fuerza la mirada en el espejo distorsionado del lenguaje para cuestionar las estructuras que crean los textos y levantar las capas de la realidad nunca exploradas de forma consciente. El proyecto estético no responde a un pesimismo nihilista porque viene acompañado y es

renovado con la fuerza imaginativa del humor, con el giro coloquial que subvierte el discurso autorizado. El humor es el antídoto contra las sacralizaciones del poder y la comedia recrea una "odisea" que se haría insoportable desde otro ángulo.

Los enigmas temáticos que *Ulises* plantea al lector se resuelven, en gran medida, en el ensamblaje de las referencias intra-textuales diseminadas en la obra y que trascienden los límites del texto. La análoga recurrencia de personajes e incidentes, como argumenta Fredric Jameson, es un proceso que deja en suspensión la tendencia de la representación a alcanzar un orden simbólico (Jameson 1982: 135). El mimetismo y la fragmentación narrativa de *Ulises* responden a una necesidad ideológica y política más que a una versión de la cultura del exceso que ha perdido su poder referencial, como sostiene la mayoría de los enfoques post-estructuralistas. *Ulises* rechaza las estrategias estéticas que tratan, exclusivamente, de crear universos simbólicos o metafísicos. Es el consejo que Joyce dio a su discípulo Beckett: "Estéticamente tiene el mismo valor la caída del ángel que la caída de una hoja".

Ninguna forma de lectura puede responder en su totalidad a todas las interrogantes que plantea el lenguaje en *Ulises*, la exploración de su potencial creativo siempre queda abierto a nuevos enfoques y relecturas. Pero sí que es posible delimitar su lectura negando lo que no es, como los análisis que convierten en eje temático "la odisea de su lectura", otorgando al lector la autoridad sobre el control total del lenguaje al mismo tiempo que generaliza lo que es particular de *Ulises*. El esfuerzo invertido por la crítica en descubrir lo que se oculta tras la pantalla de la segunda mitad de *Ulises* ha resultado en muchos casos, como afirma Brook Thomas, en un intento de adaptar el lenguaje a la visión de lo que se pretende demostrar (Thomas 1989a: 286-9) o, en palabras de Hayman, en la adopción de un punto de vista que llega a deformar el objeto (Hayman 1979: 193).

La experiencia fundamental de la modernidad se resume en la disociación entre significado y existencia. Pero los enigmas temáticos de *Ulises* que, para Eliot, dan cuenta de una cultura que ha perdido la referencialidad y que vuelve

a la tradición como modo de organizar la experiencia, sirven para vivificar una realidad que ha permanecido estancada porque *Ulises* redime con la forma, con un texto vanguardista, la vida común de un espacio urbano marginado.

Ulises es un texto modernista en el sentido de la emergencia a primer plano de su propia materialidad y por la radical despersonalización o ausencia de punto de vista que, en cierto modo, no es extensible al texto en su totalidad cuando la narración sigue la tradición realista de polemizar con la sátira y la digresión. El juego plural de voces y perspectivas en *Ulises* es una reflexión sobre las expectativas que deparan las técnicas creadoras del lenguaje y de la ideología pero la ilógica profusión verbal de lo que se ha llamado "gigantismo narrativo" distancia al lector y le hace sentir objeto de la burla del narrador. Tal vez sólo se trate de una trasgresión formal o, tal vez, del juego narrativo que desvía la atención hacia el exceso para evitar la censura de un texto tan subversivo como *Ulises*. En todo caso, "Cíclopes" es el ejemplo del gigantismo narrativo en el que las interpolaciones épicas y burlescas invaden la continua narración de una voz anónima cuyo carácter mimético es una sátira del *citizen*, la caricatura extrema de lo que se considera esencia de lo "irlandés".

La ausencia de una perspectiva dominante, así como la manipulación del punto de vista, ha generado toda una serie de especulaciones teóricas que hacen de *Ulises* un texto auto-referencial en el que no existe nada tras la pantalla del lenguaje, en el que la ambigüedad constituye el tema antológico de la incertidumbre del vacío. El análisis de James McMichael daría respuesta a este argumento cuando precisa que *Ulises* es un texto que expone y no "califica" como tampoco permite la presencia de un punto de vista cuya autoridad no se pueda cuestionar (McMichael 1991). No obstante, la posición del narrador se intuye en la yuxtaposición heterogénea de voces y estilos narrativos con un fin irónico o transgresivo pero, de igual manera, se sitúa en los fragmentos que son expresión de emociones universales.

La genialidad de *Ulises* no radica en el sustrato de artificialidad orquestado sino en la fuerza creativa del lenguaje, en las nuevas formas de expresión que acomodan otras imágenes en una nueva relación con lo real. Brook Thomas,

en su brillante análisis sobre el proceso de creación de *Ulises*, omite que es también la historia, no sólo el lenguaje, lo que se repite con una diferencia: "Joyce's creation and transformation of literary forms is less a matter of "natural genius" than an ability to allow language continually to repeat itself with a difference" (Thomas 1989a: 290).

La intensidad poética no reside en las citas narrativas del legado cultural o en el proceso mimético, surge de su provocativa revisión en la reelaboración estética de la experiencia ordinaria, del humor del habla de sus personajes, de sus aspiraciones y limitaciones. La ausencia de punto de vista tampoco es resultado de la anomia social o de una individualidad disociada; cada imagen o fragmento, que parece articularse en el vacío, empieza a elaborar su propio texto cuando se establece su relación con el momento histórico en que se gestó. El objeto de esa materialidad es el mundo de Dublín que se reconstruye en la red de referencias y ecos acumulativos que configuran las versiones no autorizadas de su historia colectiva y humana.

BIBLIOGRAFÍA

Ackerley, Chris, "Joyce and Advertising: Advertising and Commodity Culture in Joyce's Fiction". *James Joyce Quarterly*, 30-31 (Verano/ Otoño 1993).

Attridge, Derek, "Joyce's Lipspeech: Syntax and the Subject in 'Sirens'", en M. Beja et al., eds., *James Joyce: The Centennial Symposium*, 1986.

Attridge, Derek, "Molly's Flow: the Writing of "Penelope" and the Question of Women's Language". *Modern Fiction Studies*, 35 (Otoño 1989), 543-565.

Attridge, Derek, ed., *The Cambridge Companion to James Joyce*. Cambridge University Press, Cambridge, 1990.

Attridge, D. y D. Ferrer, eds., *Post-structuralist Joyce: Essays from the French*, Cambridge University Press, Cambridge, 1984.

Aubert, J. y M. Molas, eds., *Joyce and Paris: Papers from the Fifth International James Joyce Symposium*, Junio 1975. Université de Lille, Vol. II, C. N. R. S., París, 1979.

Barthes, Roland, "Style and its Image" en S. Chatman, ed., *Literary Style: A Symposium*. Oxford University Press, Nueva York, 1971.

Beja, M., Herring, P. E., Harmon, M., y D. Norris eds., *James Joyce: The Centennial Symposium*. University of Illinois Press, Urbana, 1986.

Bennet, John Z., "Unposted Letter: Joyces's Leopold Bloom" en B. Benstock, *Critical Essays on James Joyce's Ulysses*, 1989.

Benstock, Bernard, *Critical Essays on James Joyce's Ulysses*. G. K. Hall & Co., Boston, 1989.

Bhabha, Homi K., *The Location of Culture*. Routledge, Londres, 1994.

Blamires, Henry, *The New Bloomsday Book: A Guide through Ulysses*. Routledge and Kegan, Londres, 1988.

Blisset, William, "James Joyce in the Smithy of his Soul" en T. Staley, *James Joyce Today: Essays on Major Works*, 1966.

Bloom, Harold, *El Canón Occidental*. Trad. Damián Alou. Editorial Anagrama, Barcelona, 1995.

Bloom, Harold, ed., *James Joyce: Modern Critical Views*. Chelsea House Publishers, Nueva York, 1986.

Boheemen, Christine van, ed., *Joyce Modernity and its Meditation*. Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi: European Joyce Studies, Vol.1, 1989.

Boheemen, Christine, "The Language of Flow': Joyce's Dispossession of the Feminine in *Ulysses*" en C. van Boheemen, ed., *Joyce Modernity and its Meditation*, 1989.

Boheemen, Christine van, *The Novel as Family Romance: Language, Gender and Authority from Fielding to Joyce*. Cornell University Press, Ithaca y Londres, 1987.

Boland, Eavan, "Thoroughly Modern Molly". *Irish Times* (12 Junio 2004): Bloomsday 8.

Boone, Joseph A., "Staging Sexuality" en S. Friedman, ed., *Joyce, the Return of the Repressed*, 1993.

Bowen, Zack, "'Circe' and the Epiphany Concept" en Aubert, J. y M. Molas, eds., *Joyce and Paris: Papers from the Fifth International James Joyce Symposium*, 1975.

Boyle, Robert, "Penelope" en Hart, C., y D. Hayman, eds., *James Joyce's Ulysses: Critical Essays*, 1977.

Bradbury, Malcolm, *El Mundo Moderno*. Trad. M. A. Galmarini. Edhasa, Barcelona, 1990.

Brivic, Sheldon, "Social Significances of Bloom's Psychology in 'Circe'" en Aubert J. y M. Molas, eds., *Joyce and Paris: Papers from the Fifth International James Joyce Symposium*, 1975.

Brown, Richard, *James Joyce and Sexuality*. Cambridge University Press, Cambridge, 1985.

Budgen, Frank, *James Joyce and the Making of Ulysses*. Oxford University Press, Londres, 1972.

Butler, Christopher, "Joyce, Modernism, and Post-modernism" en D. Attridge, ed., *The Cambridge Companion to James Joyce*, 1990.

Carrera Suarez, Isabel. (s.f.). Feminismo y Postcolonialismo: Estrategias de Subversión. Obtenido el 2 de febrero de 2006 de la página Web de la Universidad de Oviedo:

http://webs.uvigo.es/pmayobre/master/textos/belen_martin/feminismo_postcolonialismo.DOC

Chace, William, "Joyce and the Professors" en M. Beja et al., eds., *James Joyce: The Centennial Symposium*, 1986.

Cheng, Vincent J., *Joyce, Race and Empire*. Cambridge University Press, Cambridge, 1995.

- Cixous, Hélène: "Joyce: The (r)use of writing" en Attridge, D. y D. Ferrer, eds., *Post-structuralist Joyce: Essays from the French*, 1984.
- Cohn, Dorrit, "The Autonomous Monologue" en B. Benstock, *Critical Essays on James Joyce's Ulysses*, 1989.
- Cohn, Dorrit, *Transparent Minds: New Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton University Press, Princeton, Nueva Jersey, 1983.
- Colligan, Mimi. (1998, 16 de Junio). Bloomusic. *The Modern World*. Obtenido el 28 de abril de 2002 en http://www.themodernword.com/joyce/joyce_paper_colligan.html
- Conley, Tim. (2001, 30 de mayo). Joyce's Bad Words. *The Modern World*. Obtenido el 28 de junio de 2002 en http://www.themodernword.com/joyce/joyce_paper_conley.html
- Cronin, Anthony, "The Advent of Bloom" en B. Benstock, *Critical Essays on James Joyce's Ulysses*, 1989.
- Deane, Seamus, "Joyce and Liberalism" en M. Beja et al., eds., *James Joyce: The Centennial Symposium*, 1986.
- Deane, Seamus, "Joyce and Nationalism" en C. MacCabe, ed., *James Joyce: New Perspectives*, 1982.
- Deane, Seamus, "Joyce the Irishman" en D. Attridge, ed., *The Cambridge Companion to James Joyce*, 1990.
- Delaney, Frank, *James Joyce's Odissey: A Guide to the Dublin of Ulysses*. Granada, Londres, 1983.
- Derrida, Jacques, "Ulysses Gramophone: hear say yes in Joyce" en Bernard Benstock ed., *James Joyce: The Augmented Ninth*. Siracusa: Syracuse University Press, 1988.
- Doyle, Laura, "Races and Chains" en S. Friedman, ed., *Joyce the Returned of the Repressed*, 1993.
- Duffy, Edna, *The Subaltern Ulysses*. University of Minnesota Press, Miniápolis, 1994.
- Eagleton, Terry, *Criticism and Ideology*. N. L. B., Londres, 1976.
- Eagleton, T., Jameson, F. y E. W. Said, *Nationalism, Colonialism and Literature*. University of Minnesota Press, Miniápolis, 1990.
- Eco, Umberto, *Las Poéticas de Joyce*. Trad. Helena Lozano. Lumen, Barcelona, 1993.

- Edgar, David, prod., *James Joyce*. Flashback TV, Ltd, Londres y Bristol, 2004.
- Ellmann, Maud, "Polytrophic Man" en C. MacCabe, ed., *James Joyce: New Perspectives*, 1982.
- Ellmann, Richard, *James Joyce*. Oxford University Press, Nueva York, 1983.
- Ellmann, Richard, ed., *Selected Letters of James Joyce*. Faber and Faber, Londres, 1975.
- Ellmann, Richard, *The Consciousness of Joyce*. Faber and Faber, Londres, 1977.
- Fanon, Frantz, *Los Condenados de la Tierra*. Trad. Julieta Campos. Fondo de Cultura Económica, Méjico, 1963.
- Ferrer, Daniel, "Echo or Narcissus" en M. Beja et al., eds., *James Joyce: The Centennial Symposium*, 1986.
- Fitch, Lynette E. (1999). Bloom Bewitched Fear of Female Sexuality in 'Circe'. Obtenido el 10 de febrero de 2002 de la página Web del *Anglo-Irish Literature and Drama MA Program* de la Universidad de Dublín:
<http://www.pulli.com/lynette/ucdthesis/index.html>
- French, Marilyn, *The Book as Word*. Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1977.
- Friedman, Susan S., ed., *Joyce, the Return of the Repressed*. Cornell University Press, Londres, 1993.
- Fuller, David, *Ulysses*. Harvester, Wheatsheaf, Nueva York, 1992.
- Gabler, Hans W., "Joyce's Text in progress" en D. Attridge, ed., *The Cambridge Companion to James Joyce*, 1990.
- Garret, Peter K., *Scene and Symbol from George Eliot to James Joyce*. Yale University Press, Nueva Haven y Londres, 1969.
- Gifford, Don, y Robert J. Seidman, *Ulysses Anotated: Notes for James Joyce's Ulysses*, edición revisada. University of California Press, Berkeley, 1988.
- Gilbert, Sandra, M. y Susan Gubar, *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*. Vol.1: *The War of the Words*. Yale University Press, Nueva Haven y Londres, 1988.
- Gilbert, Sandra, M. y Susan Gubar, "Sexual Linguistics: Gender, Language, Sexuality" en *New Literary History*, Vol.16, No. 3, *On Writing Histories of Literature* (Primavera 1985), 515-543.
- Gilbert, Stuart, *El Ulises*. Trad. Manuel de la Escalera. Siglo XXI, Madrid, 1971.

- Goldberg, S. L., *Joyce*. Oliver and Boyd, Edimburgo y Londres, 1962.
- Groden, Michael, *Ulysses in Progress*. Princeton University Press. Princeton. Nueva Jersey, 1977.
- Harkness, Marguerite, "Gesture in 'Circe'" en Aubert, J., y M. Molas, eds., *Joyce and Paris: Papers from the Fifth International James Joyce Symposium*, 1975.
- Hart, Clive, y David Hayman, eds., *James Joyce' Ulysses: Critical Essays*. University of California Press, Berkeley, 1977.
- Harvey, Philip. (2000, 18 de agosto). Musical Joyce. *The Modern World*. Obtenido el 27 de mayo de 2002 en http://www.themodernword.com/joyce/joyce_paper_harvey.html
- Hawthorn, Jeremy, "Ulysses, Modernism, and Marxist Criticism" en McCormack, W. J. and A. Stead, eds., *James Joyce and Modern Literature*, 1982.
- Hayman, David, *Guía de Ulises*. Trad. Gonzalo Díaz. Fundamentos, Madrid, 1979.
- Hayman, David, "The Pilsener Had the Barr" en *Papers on Joyce*. Spanish James Joyce Society. Garcia, F. y J. A. Alvarez, eds., nº 1, 1995, 39-51.
- Heath, Stephen, "Joyce in Language" en *James Joyce: New Perspectives*, 1982.
- Henke, Suzette, *James Joyce and the Politics of Desire*. Routledge and Kegan, Nueva York, 1990.
- Herr, Cheryl, *Joyce's Anatomy of Culture*. University of Illinois Press. Urbana, 1986.
- Herring, Phillip F., *Joyce's Uncertainty Principle*. Princeton University Press, Princeton, 1987.
- Hill, Myrtle, *Women in Ireland: A century of change*. The Blackstaff Press. Belfast, 2003.
- Hodgart, M. J. C., "Aeolus", en Hart, C. y D. Hayman, eds., *James Joyce's Ulysses: Critical Essays*, 1977.
- Jameson, Fredric, "Ulysses in History", en McCormack, W. J. y A. Stead, eds., *James Joyce and Modern Literature*, 1982.
- Johnson, Jeri, "Explanatory Notes" en J. Joyce, *Ulysses*, 1993.
- Jones, Ellen C., "Textual Matter: writing the mother in Joyce" en S. Friedman, ed., *Joyce, the Return of the Repressed*, 1993.

Jones, Ellen C., "Yeats and Joyce" en M. Beja et al., eds., *James Joyce: The Centennial Symposium*, 1986.

Joyce, James, *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Penguin Books, Ltd, Harmondsworth, Middlesex, Inglaterra, 1960.

Joyce, James, *Finnegans Wake*. Nueva York: Viking; Londres: Faber, 1939.

Joyce, James, *The Critical Writings of James Joyce*. Mason, Ellsworth y Richard Ellmann, eds., Viking, Nueva York, 1964.

Joyce, James, *Ulysses*. Oxford University Press, Nueva York, 1993.

Kelly, Jennifer. (2003). *International Federation for Research into Women's History Conference*. Obtenido el 9 de marzo de 2005 en <http://www.nationalarchives.ie/wh>
<http://www.historians.ie/women/abstracts.htm>

Kenner, Hugh, "Circe" en Hart, C. y D. Hayman, eds., *James Joyce's Ulysses: Critical Essays*, 1977.

Kenner, Hugh, *Dublin's Joyce*. Columbia University Press, Nueva York, 1987b.

Kenner, Hugh, *Joyce's Voices*. Faber and Faber, Londres, 1978.

Kenner, Hugh, "Modernism and What Happened to it". *Essays in Criticism*, 37 (Abril 1987c), 97-109.

Kenner, Hugh, "The Rhetoric of Silence", *James Joyce Quarterly*, 4 (Verano), 1977.

Kenner, Hugh, *Ulysses*. The Johns Hopkins Press, Baltimore y Londres, 1987a.

Kettle, Arnold, *An Introduction to the English Novel*, Vol. II. Hutchinson & Co, Londres, 1962.

Lawrence, Karen, "Joyce and Feminism" en D. Attridge, ed., *The Cambridge Companion to James Joyce*, 1990.

Lawrence, Karen, *The Odyssey of Style in Ulysses*. Princeton University Press, Princeton, Nueva Jersey, 1981.

Levin, Harry, *James Joyce*. Trad. Antonio Castro. Fondo de Cultura Económica, Méjico, 1973.

Levine, Jennifer, "Ulysses" en D. Attridge, ed., *The Cambridge Companion to James Joyce*, 1990.

Litz, A. Walton, "Ithaca" en Hart, C. y D. Hayman, eds., *James Joyce's Ulysses: Critical Essays*, 1977.

Litz, A. Walton, "Ulysses and its Audience" en M. Beja et al., eds., *James Joyce: The Centennial Symposium*, 1986.

MacCabe, Colin, *James Joyce and the Revolution of the Word*. The MacMillan Press Ltd, Londres 1978.

MacCabe, Colin, ed., *James Joyce: New Perspectives*. The Harvester Press, Sussex, 1982.

MacCabe, Colin, "The Voice of Essau" en *James Joyce: New Perspectives*, 1982.

MacCourtain, Margaret y Mary O'Dowd, eds., *Women in Early Modern Ireland*. Edinburgh University Press. Edimburgo 1991.

Mahaffey, Vicky, *Reauthorizing Joyce*. University Press of Florida, C.U.P., Cambridge; Nueva York, 1988.

Manganiello, Dominic, *Joyce's Politics*. Routledge & Egan Paul Ltd, Londres, 1980.

McCormack, W. J. and Alistair Stead, eds., *James Joyce and Modern Literature*. Routledge and Kegan Paul Ltd, Nueva York, 1982.

McCormack, W. J., "Nightmares of History: James Joyce and the Phenomenon of Anglo-Irish Literature" en McCormack, W. J. y A. Stead, eds., *James Joyce and Modern Literature*, 1982.

McGee, Patrick, *Paperspace: Style as Ideology in Joyce's Ulysses*. University of Nebraska Press, Lincoln, 1988.

McMichael, James, *Ulysses and Justice*. Princeton University Press, Princeton, 1991.

Mitchell, Angus. (2003). *International Federation for research into Women's History Conference*. Obtenido el 9 de marzo de 2005 en <http://www.womenshistoryireland.com>
<http://www.historians.ie/women/l-p1.htm#mitchell>

O'Brien, Darcy, "A Critique of Psychoanalytic Criticism, or What Joyce Did and Did not". *James Joyce Quarterly*, 13, 3 (Primavera 1976).

O'Brien, Eugene. (1999) Alternate Irelands: Emigration and Epistemology of Irish Identity. *Jouvert: A Journal of Post-colonial Studies*, Vol. 4, issue 1. Obtenido el 2 de febrero de 2006 en <http://social.chass.ncsu.edu/jouvert/v4i1/obrien.htm>

Parrinder, Patrick, *James Joyce*. Cambridge University Press, Cambridge, 1984.

Pérez Gallego, Cándido, *James Joyce o la Revolución de la Novela*. Fundamentos, Madrid, 1987.

Pound, Ezra, *Sobre Joyce*. Trad. Mirko Lauer. Barral, Barcelona, 1971.

Power, Mary, "Molly Bloom and Mary Anderson: The Inside Story", en C. van Boheemen, ed., *Joyce Modernity and its Meditation*, 1989.

Rabaté, Jean-Michael, "Surviving or Reviving Modernism". *Journal of Modern Literature* XXIII, 3-4 (Verano 2000), 583-87.

Rabaté, Jean-Michael, "The Silence of the Sirens" en M. Beja et al., eds., *James Joyce: The Centennial Symposium*, 1986.

Radford, F. L., "King, Pope, and Hero-Martyr: Ulysses and the Nightmare of Irish History". *James Joyce Quarterly*, 15, 4 (Verano 1978).

Restuccia, Frances, L., *James Joyce and the Law of the Father*. Yale University Press, Nueva Haven, 1989.

Rocco, John. (1999). Beckett and the Politics of Nothing: Spectacle/panopticism/ Ocularcentrism. Heroticisms: The Haunting of Robert Emmet. *Modernity Critiques of Visual Culture*, Vol. 1. Obtenido el 3 de enero de 2002 en <http://www.eiu.edu/~modernity/rocco>

Rubio Alcover, Consuelo, "Postcolonialismo y Reconstrucción: el Pensamiento Feminista de Gayatri Spivak". *Debats* nº 76, (Primavera 2002).

Roughly, Alan, *James Joyce and Critical Theory: An Introduction*. Harvester, Wheatsheaf, Nueva York, 1991.

Said, Edward W., *Cultura e Imperialismo*. Trad. Nora Catelli. Anagrama S.A., Barcelona, 1996..

Said, Edward W., *Orientalismo*. Trad. María Luisa Fuentes. Debate S.A., Barcelona, 2002.

Scholes, Robert, "Joyce and Modernist Ideology" en Beja, M. y S. Benstock, eds., *Coping with Joyce: Essays from the Copenhagen Symposium*. Ohio State University Press, Columbus, Ohio, 1989.

Schwab, Gabriele, "Mollyloquy" en H. Bloom, ed., *James Joyce: Modern Critical Views*, 1986.

Schwarz, Daniel, R., *Reading Joyce's Ulysses*. The McMillan Press, Londres, 1987.

Scott, Bonnie K., *James Joyce*. The Harvester Press, Brighton, 1987.

Sheehan, Thomas W., "The Public Sphere in *Ulysses*: –The Colonial Fiction". *Semiotics* 1995, 127-34.

Senn, Fritz, "Righting *Ulysses*" en C. MacCabe, ed., *James Joyce: New Perspectives*, 1982.

Sherry, Vincent, *Ulysses*. Cambridge University Press, Cambridge, 1994.

Skrabanek, Petr. (2002). Joyce in Exile. *Hypermedia Joyce Studies*, Vol. 3, issue 1. Obtenido el 11 de noviembre de 2005 en http://www.geocities.com/hypermedia_joyce/contents.html

Spivak, Gayatri, *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. Routledge, Nueva York y Londres, 1988.

Spivak, Gayatri, *The Post-colonial Critic*. S. Harasym, ed., Routledge, Nueva York y Londres, 1990.

Staley, Thomas, F., ed., *James Joyce Today: Essays on Major Works*. Indiana University Press, Blomington, 1966.

Sultan, Stanley, *Eliot, Joyce and Company*. Oxford University Press, Nueva York, 1987a.

Sultan, Stanley, *The Argument of Ulysses*. Wesleyan University Press. Middletown, Connecticut, 1987.

Svevo, Italo, *Escritos sobre Joyce*. Trad. Marcelo Cohen. Península, Barcelona, 1990.

The Oxford English Dictionary: A New English Dictionary on Historical Principles, Vol. XI. Clarendon Press, Oxford, 1978.

Thomas, Brook: "Formal Recreation: Re-reading and Re-joycing the Re-rightings of *Ulysses*" en B. Benstock, *Critical Essays on James Joyce's Ulysses*, 1989a.

Thomas, Brook: "The New Historicism and other Old-fashioned Topics" en H. Aram Veese, ed., *The New Historicism*. Routledge, Nueva York y Londres, 1989.

Thornton, Weldon, *Allusions in Ulysses: An Annotated List*. University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1968.

Topia, André, "'Sirens': The Emblematic Vibration" en M. Beja et al., eds., *James Joyce: The Centennial Symposium*, 1986.

Valverde, J. M., *Ulises*. Bruguera Lumen, Barcelona, 1983.

Vega, M^a Jose. (s.f.). Gayatri Spivak: Conceptos Críticos. Obtenido el 2 de febrero de 2006 de la página Web *Proyecto Apolo* de la Universidad Autónoma de Barcelona:

<http://www.uc3m.es/uc3m/inst/LS/apolo/spivak.html>

Wales, Katie, *The Language of James Joyce*. The Mcmillan Press Ltd., Londres, 1992.

Webb, Timothy, "Planetary Music" en McCormack W. J. y A. Stead, eds., *James Joyce and Modern Literature*, 1982.

Wollaeger, Mark. (1999). Seduction and Estrangement: World War I Recruiting Posters and the Politics of *Ulysses*. *Hypermedia Joyce Studies*. Obtenido el 12 de febrero de 2002 en

<http://hjs.ff.cuni.cz/archives/v2/wollaeger/index.html>

ÍNDICE DE NOMBRES

- Abbas, Joachim, 81-82.
Ackerley, Chris, 267, 333.
Adams, Robert M., 395.
Adán, 77, 87, 458.
Adonai, véase Jehová.
Ajax, 161.
Algy, véase Swinburne, Algernon C.
Alonso, 92.
Anna Livia Plurabelle (ALP), 437.
Anne, reina de Inglaterra, 190.
Antisthenes, 245.
Aquino, Santo Tomás, 50, 71, 76, 96.
Aristóteles, 66-67, 71-74, 88, 123, 129-31, 208, 243, 464, 467.
Arius, véase Arrio.
Arnold, Matthew, 43, 50, 59n, 117-18, 136, 139, 153, 155-56, 463.
Arrio, 76.
Artifoni, Almidano, 242, 259-60, 262, 265, 267-69, 445.
Attridge, Derek, 9, 12, 285-86, 317, 419, 427, 430.
Aubert, J. y M. Molas, 136, 392.
Bakunin, Mijaíl A., 375.
Barthes, Roland, 10-11, 33, 210, 460.
Becket, Samuel, 486.
Bellingham, Mrs, 357.
Bellini, Vincenzo, 304.
Bennet, Arnold, 426.
Bennet, John Z., 164-65, 395-97, 404, 407, 415-16.
Bennet, Percy (Sgt. Maj.), 266.
Benoist-Méchin, Jacques, 12, 16.
Benstock, Bernard, 393.
Bergan, Alf, 269, 320.
Berkeley, George (Obispo de Cloyne), 87-88, 96, 113.
Best, Richard I., 128, 131-32.
Beuvarde y Pécouchet, 143.
Bhabha, Homi K., 7, 11, 108, 138, 281, 322-24, 417, 422-23, 439-40.
Blackwood, Sir John, 68.
Blake, Phil, 191.
Blake, William, 65-67, 77, 87, 96.
Blamires, Harry, 37, 81, 164, 217, 263, 283, 295, 304, 309, 314, 374, 384.
Blavatski, Helena (Madam Blavatski), 123, 125, 125n, 203n.
Blisset, William, 34-35.
Bloom, Harold, 447, 456.
Bloom, Leopold, 4, 9, 12, 16, 22, 25-26, 28, 59, 65, 69, 78, 85, 90, 98, 101, 103, 129, 134, 140, 142-54, 156-57, 159-67, 170-78, 181-82, 184-85, 187-94, 197-200, 207, 211, 214, 216, 220, 228-32, 235, 238, 240-43, 245-46, 248-49, 256, 258-60, 262, 265, 267-69, 272, 275, 278, 282-84, 286, 290-91, 293-95, 297, 299, 301-16, 319-24, 327-35, 337, 340-42, 346, 350-51, 353-55, 357-71, 373-84, 389-417, 419, 421, 423-26, 429-30, 432, 434, 441-53, 456, 458-63, 469-71, 475-77, 479-85.
Bloom, los, 284.
Bloom, Milly, 164, 166, 327, 351, 353, 402, 408-09.
Bloom, Molly (Marion Tweedy), 29, 87, 98, 145, 148, 152, 161-62, 231-32, 234, 238, 240-41, 248, 259, 265, 272, 283, 293, 303-04, 306, 314, 327-28, 338, 359, 361-63, 378, 384, 389, 391-438, 440-42, 444-47, 451-53, 458-60, 472, 477, 481-84.

Bloom, Rudy, 164, 378-79, 404.
Boardman, Edy, 331-32, 335, 368-69, 371, 380.
 Bobrikoff, Gen. Nikólai Ivanovitch, 205.
 Boheemen, Christine van, 399, 407, 421-22, 426-30, 435, 443, 445, 483.
 Boheme, Jakob, 71-74.
 Boone, Joseph A., 360, 366-67, 389-91, 417-19, 432-33, 438, 483.
 Bowen, Zack, 387-88.
Boylan, Blazes, 162, 220, 229-30, 232, 240-41, 253, 256, 259, 283-88, 297, 301-09, 313, 359, 368, 376, 393-94, 399, 403, 405, 408, 415, 421, 472.
 Boyle, Robert, 392-93, 397, 404-05, 407, 413, 420, 445.
 Bradbury, Malcolm, 147-48.
 Brannan, Martin, 114.
 Brayden, William, 187-89.
Breen, Denis, 238, 254, 269-70, 281, 299, 320, 366.
Breen, Mrs., 238, 254, 268-69, 299, 319, 399, 400, 422-23.
 Brivic, Sheldon, 374, 379, 386, 419-20, 482.
 Brown, Richard, 8, 380, 400, 429-30, 452.
 Bruce, Edward, 93.
 Budgen, Frank, 8, 10, 60, 70-71, 79, 82-86, 89-90, 95-97, 101, 103, 122, 141, 143-45, 148, 162, 175, 191-92, 198, 242, 263, 273, 361, 395, 398.
Bull, John, 50.
 Burke, Edmund, 112-13.
 Bushe, Seymour, 112, 196, 207-08, 213.
 Butler, Christopher, 13, 50, 218-20.
 Byron, George Gordon, 35, 399.
Caffrey, Cissy, 329-32, 335-38, 354, 356, 369-72, 375, 380, 383-84, 478, 480.
Caffrey, Tommy, 337.
Caliban, 46, 107, 117.
Calipso, 361.
 Carey, Denis, 230.
 Carey, James, 230.
 Carey, Peter, 230.
 Carlyle, Thomas, 106.
Carr, Private, 246, 331, 354-55, 369-70, 374-75, 377, 384, 480.
 Carrera Suarez, Isabel, 440.
 Casement, Roger, 364-66, 480.
 Cavalcanti, Gido, 91.
 César, 67.
 Chace, William, 196.
 Chamberlain, Joseph, Lord, 107.
 Cheng, Vincent J., 14-5, 42, 46, 52-55, 58-59, 62, 69, 93, 100, 104, 106-07, 112, 120, 137, 167, 169, 195, 205, 235, 261, 291, 293-94, 369.
 Childs, Samuel, 196.
 Chrysostomos, véase Crisóstomo.
 Cicerón, Marco Tulio, 208-09, 352.
Circe, 221, 359, 361, 383.
Citizien, The, 112, 145, 156, 281, 305, 309, 311-12, 315, 348, 373, 378, 450, 477, 487.
 Cixous, Hélène, 387, 428, 438, 482.
Claudio, 41-42, 45.
Clifford, Martha, 303-04, 357, 398.
Clinch, Mrs., 398.
 Coffey, *Father*. Rev. Francis, 175.
Cohen, Bella, 315, 359-62, 379, 381-84, 387, 389.
 Cohn, Dorrit, 398, 441, 444, 447.
 Colligan, Mimi, 113.

Collins, Dr., 436.
 Colum, Padraic, 122.
 Columbanus, 39, 82.
 Congreve, William, 282n.
 Conley, Tim, 212.
 Conmee, *Father*. Rev. John, S. J., 216, 221, 224, 226-27, 229, 233-37, 240, 247-48, 251-53, 255-59, 261, 264-65, 268, 270-71, 276, 282, 288, 470-73.
 Conrad, Joseph, 85, 219, 377.
 Conroy, *Father*. Rev. Bernard, 274, 329.
Cordelia, 419.
Corrigan, Father, 411.
Costello, Frank, 339-40, 350.
 Countess of Belvedere, véase Rochford, Lady Mary.
Countess Cathleen, 48, 50, 126, 135-36, 369, 375.
 Cowley, *Father Bob*, 226, 252-53, 271, 283, 288-90, 299, 305-07, 317, 470, 476.
 Crampton, sir Philip, 167-68.
Cranly, 39, 48, 372.
Crawford, Myles, 184-85, 187, 191-92, 194-95, 209, 212-14, 217, 248.
 Crimmins, William C., 251-52.
 Crisóstomo, San Juan, 43.
 Cristo, 42, 64, 76, 78, 82, 97, 99, 113, 195, 198, 249, 310, 315, 323, 363, 373, 381, 435, 449, 456, 460-61.
 Cromwell, Olivier, 6, 305, 476.
 Cronin, Anthony, 149-50, 153, 166, 263, 462.
Croppy Boy, The, 263, 282, 305-15, 318, 322-24, 358, 369, 475.
Cuchulain, 113.
 Cuffe, Mr Joseph, 415.
Cunnigham, Martin, 160, 163, 166, 233, 265, 275-76, 280, 311.
 Curran, Sarah, 292, 369, 475.
 Curtis, L. P., 104.
 Cusack, Michael, 110.
Dana, 124.
d'Arcy, Bartell, 393-94, 396.
 Darwin, Charles, 105, 389.
 Davis, Thomas, 113.
 Deane, Seamus, 4, 18-19, 38, 43, 45, 47, 57, 69-70, 111-14, 111n, 117-18, 136-37, 153, 155-56, 448, 456.
Deasy, Mr (Garrett Deasy), 39, 59-63, 65, 67-70, 72-73, 84, 87, 91, 99, 125-27, 166, 205, 256-57, 370, 376, 370, 376, 451, 459, 464-65, 485.
Dédalo, 32, 34, 36.
Dedalus, Boody, 248.
Dedalus, Dilly, 226, 246-47, 249-51, 259, 265, 336, 477.
Dedalus, Katey, 248.
Dedalus, los, 36, 247, 249, 253, 256, 389.
Dedalus, May (Mrs Dedalus), 28, 38, 325-27, 372-73, 385, 404, 447, 478.
Dedalus, Simon, 81, 161, 163, 166, 177, 185, 189, 192-93, 212, 226, 249-53, 259, 281, 283, 289-90, 298-300, 305, 307, 376, 386, 396, 404.
Dedalus, Stephen, 9, 16, 20-22, 25, 28, 31-33, 34-39, 41, 43-50, 52-103, 111, 117, 119-46, 148-54, 172-76, 181-82, 185, 192, 195, 197-99, 202-07, 203n, 210-13, 216, 220, 222-224, 228-29, 235, 242-47, 258, 260, 263, 265, 272, 277-78, 281, 300, 309, 322, 328, 332-33, 339, 341-43, 350-51, 354-56, 359, 368-81, 383-90, 392, 395, 402-04, 407-08, 410, 417, 419, 426, 434, 444-46, 448-53, 455, 457-69, 471, 474, 477-78, 480-81, 485.
 Delaney, Frank, 52, 160, 168, 242, 345.
 De Orange, Guillermo, véase Guillermo III, de Inglaterra.

Derrida, Jacques, 10, 106, 180, 210, 320, 326, 439.
 De Sacy, Silvestre, 294.
 De Wet, Christian R., 448.
 Dieu, véase Dios.
Dignam, Ios, 160, 224, 233, 265, 275, 273-74, 336.
Dignam, Master, 259, 266-67.
Dignam, Mr (Paddy), 152, 160, 162-63, 173, 188, 216, 274, 276, 281, 299, 358, 448, 477.
Dignam, Mrs, 152, 216.
Dillon, Floey, 161.
 Dios, 42, 56-7, 62-65, 73, 76, 87-88, 91-92, 98, 165, 196, 278, 308, 373-75, 387, 404, 426, 458, 465.
Dixon, Dr., 344, 350.
 Dodd, Reuben J., 252, 271.
 Dolan, *Father*, 235.
 Dollard, Benjamin (Ben), 226, 252-53, 263, 269, 271, 283, 288-90, 299-300, 305-11, 470, 472, 476.
Don Juan, 395.
Douce, Miss Lydia, 281-82, 284-85, 287-88, 290-91, 298, 307.
 Dowie, Alexander J., 278, 354, 362, 381, 448.
 Dowson, Charles (Dan), 112, 123, 135, 191-94, 196, 200, 208.
 Doyle, Laura, 89, 92, 246, 256, 348, 352, 364, 370-71, 424, 435-36.
Driscoll, Mary, 340, 353, 357, 399.
 Duffy, Edna, 14-15, 17, 32-33, 49-51, 53-55, 58, 59n, 96, 100, 102, 104-08, 111-12, 114, 118-19, 134, 136-37, 140-41, 243, 257, 267-68, 272, 291, 353, 355, 358, 364-65, 369-71, 377, 388, 411-12, 416, 436, 441, 450.
Duggan, Mrs., 299.
 Dunlop, Daniel N., 125.
Dunne, Miss, 266-67, 297.
 Eagleton, Terry, 4, 219, 221, 274-75, 353.
 Eco, Umberto, 71-2, 180-1, 183, 210, 220, 446, 455.
 Edgar, David, 7.
Edipo, 464, 480.
 Eduardo VII, de Inglaterra, 295.
Egan, Kevin, 82-83, 85.
Egan, Patrice, 85.
 Eglinton, John, véase Magee, William K.
 Elijah, 248-49, 251, 277-78, 362, 381.
 Eliot, T. S., 8, 15, 92, 147, 462, 486.
 Ellmann, Maud, 458.
 Ellmann, Richard, 6-9, 12, 14-16, 35, 40-1, 48, 50, 52, 57-58, 62, 68, 113n, 115, 123, 123n, 127, 130, 135, 144-45, 148, 150, 196-99, 203, 255, 257-58, 363, 368, 375, 377-78, 385, 394, 397, 414, 421, 426, 437, 446, 468.
Elpenor, 162, 162n.
 Emmet, Robert, 112-13, 167, 169-170, 170n, 207, 252, 263, 292, 314-16, 321, 358, 369, 475-76.
 Enrique VIII, de Inglaterra, 69, 237.
Eolo, 187, 191, 209.
Erin, 343, 363, 447, 449.
Eva, 69, 76-77, 86-87, 459, 465.
Eve, véase *Eva*.
 Falkiner, Sir Frederick R., 232, 315, 358.
Fanning, Long John, 275-76, 320.
 Fanon, Frantz, 15, 23, 109, 120, 133, 169, 281-82, 295-96, 298, 312, 316, 324.
 Farrell, Cashel Boyle O'Connor Fitzmaurice Tisdall, 230-31, 238, 251, 256-57, 281.

Fergus, 47-48.
 Ferrer, Daniel, 313, 316-18, 321, 387, 461.
 Fitzgerald, Edward, 263.
 Fitzgerald, the, 237.
 Fitzgerald, Thomas, Lord Offaly, 93, 237.
 Flaubert, Gustave, 8, 49.
Florry, 381-82.
 Flotow, Friedrich von, 283.
 Flynn, "Nosey", 229-30, 239.
 Focio, véase Photius.
 Ford, Madox, F., 8.
 Forster, Edward M., 219.
 Foucault, Michel, 9, 170.
 French, Marilyn, 9, 23, 182-84, 186, 188, 202, 204, 207, 214, 225-6, 229, 241, 248-50, 254-55, 263-64, 280, 392-93, 396-97, 407, 419-20, 422-23, 444, 472, 482-83.
 Freud, Sigmund, 10, 367, 418, 426.
 Friedman, Susan S., 37, 418.
 Froude, J. A., 106.
 Fuller, David, 10, 39, 41, 67, 72-73, 81, 88, 92, 96, 98, 100, 112, 123, 128-32, 142, 146, 161, 174-75, 194, 197, 199, 203, 205, 208, 211, 213, 217-19, 221, 247, 259, 263, 265, 273-74, 282, 305, 315, 320, 347-48, 351.
 Gabler, Hans W., 36-37, 52, 74, 77, 84-85, 102, 141.
Galbraith, Mrs, 424.
Gallaher, Ignatius, 196.
Gardner, Lieutenant, 393, 396, 416, 421.
 Garret, Peter K., 35-36, 145.
 Gautier, Théophile, 94, 94n.
Gea Tellus, 419, 446.
 Gibbons, Luke, 105, 118, 347.
 Gifford, Don, y Robert J. Seidman, 14, 45, 53-55, 57, 68, 68n, 87, 91, 93, 94n, 98, 110, 112, 114n, 119, 122-23, 125n, 129-30, 129n, 131n, 132, 135, 162-63, 165, 168, 189, 193-96, 201, 203n, 204-05, 214, 231-32, 235, 237, 240, 243-44, 248, 252, 261, 283, 287-89, 291, 295, 299-300, 305-09, 315-16, 320n, 339, 341, 355-56, 368-69, 375, 378, 448, 450, 453.
 Gilbert, Sandra, M. y Susan Gubar, 346, 421, 428, 433-38, 482.
 Gilbert, Stuart, 8, 24, 54, 57, 73, 101, 169, 187, 208, 210, 217, 220, 222, 225, 249, 262, 316, 419, 443, 454, 482.
 Gilroy, Paul, 323.
 Gissing, George, 219.
 God, véase Dios.
 Goethe, Johann W. von, 32, 244.
 Gogarty, Olivier St. John, 41, 52, 109.
 Goldberg, S. L., 9, 63-64, 67, 97, 154, 163, 167, 171-72, 176-77, 191, 220, 262.
 Goldman, Arnold, 41, 182.
 Gomez, los, 415.
Goneril, 419.
 Gottfried, Roy K., 264-65.
Goulding, May, véase *Dedalus, May*.
Goulding, Richie, 81, 83, 85, 231, 238, 269, 299, 302, 304, 307-08.
Goulding, Sara, 85.
 Grattan, Henry, 195, 243.
 Gray, sir John, 168, 301.
 Gregory, Lady Isabella Augusta, 109, 114.
 Green, Robert, 131.
 Griffith, Arthur, 6, 453.

Groden, Michael, 9, 123, 128, 179, 181-82, 185, 187-8, 202, 216-18, 255, 445-46, 454, 461, 472.

Guillermo III, de Inglaterra, 61, 68, 68n.

Hagopian, John, 392.

Haines, 39, 41-42, 46, 48, 52-54, 56, 58, 65, 67, 69-70, 84, 90, 114, 117-22, 134-35, 277, 356-57, 374, 466-67.

Hamlet, 34, 37, 41-42, 45, 55, 83-84, 86, 101, 115, 128-32, 141, 342, 372, 385, 447, 449, 467.

Hamnet, véase Shakespeare, Hamnet.

Hardy, Thomas, 240.

Harkness, Marguerite, 374.

Haroun al Raschid, 90.

Hart, Clive, 12, 23, 146-47, 176, 218, 221-24, 227-28, 241, 246-47, 254, 256, 258, 262, 266.

Harvey, Martin, Sir John Martin-Harvey, 334.

Harvey, Philip, 290, 323.

Hathaway, Anne, 124, 127-28, 458.

Hawthorn, Jeremy, 171-72, 414.

Hayman, David, 9, 76-77, 123n, 127, 130, 146, 148-49, 153-54, 176, 180, 198, 208, 210, 217-18, 221, 223, 227, 244, 258, 266, 269-70, 307, 327, 366, 370, 398, 402, 461, 468, 486.

Heath, Stephen, 426-27, 482-83.

Hegel, Georg Wilhelm F., 65.

Helena de Troya, 69, 370.

Hely, Wisdom, 415.

Hemingway, Ernest, 152.

Hemphorpe, Clive, 155.

Henke, Suzette, 331, 373, 394, 402, 421, 423-24, 431-32, 482-83.

Hermes, 361, 378.

Herodoto, 57.

Herr, Cheryl, 5, 14, 16, 19, 134-35, 137, 150-51, 158, 165, 178-79, 244, 259-61, 264, 266, 277, 282, 291, 297-99, 324, 400, 423, 433, 452.

Herring, Phillip F., 143-44, 187, 260, 393, 441-42, 445.

Higgins, Francis, 194-45.

Hill, Myrtle, 325-26, 335-36, 335n, 337, 343, 349n, 369, 372, 380.

Hobson, John A., 112.

Hodgart, M. J. C., 198, 206-10, 474.

Holandés Errante, el, 450.

Homero, 9, 42, 57, 60, 62, 160, 383.

Hoomi, Koot (H. K.), 125, 125n.

Horatio, 84.

Hugo, Victor, 147.

Hume, David, 106.

Hutcheon, Linda, 440.

Huxley, Aldous, 218.

Hyde, Douglas, 77-78, 77n, 87, 93, 109-10, 114, 114n, 119, 122, 374n, 465-66.

Hynes, Joe, 169.

Ícaro, 34, 36, 376.

Irigaray, Luce, 428, 432.

Isabel I, de Inglaterra, 124.

Isis, 123.

Jack, véase O'Molloy.

Jaime II, de Inglaterra, 61, 68n.

James, Henry, 8.

Jameson, Fredric, 33, 54-55, 150, 219, 225-26, 263, 273, 449, 454, 486.

Jehová (Yahvé), 387, 460.

Johnson, Jeri, 57, 61-62, 65-68, 73, 75, 77n, 83, 86, 88, 93, 110n, 124-27, 129-31, 136, 174, 201, 217-18, 231-32, 237, 263, 277, 282n, 283, 291, 293, 299-300, 304, 306, 313, 323-24, 343-44, 362, 440-01, 448.

Jolas, Maria, 136.

Jones, Ellen C., 139, 385-86, 418, 431, 482-83.

José Carpintero, véase St. Joseph.

Joyce, James, 3-10, 12-14, 16-17, 20, 34-35, 38-39, 41, 43, 46-47, 50, 52, 57-58, 65, 67, 70-71, 75-76, 78-79, 86-87, 89-90, 92, 95-96, 99-100, 102-03, 108, 110n, 113n, 115, 118, 120, 123, 123n, 127-28, 135, 139, 141-45, 147-53, 158, 165, 179-82, 196-98, 200, 202-03, 206-08, 211-12, 216, 218-23, 225, 227, 246, 255-56, 262, 272-74, 277, 283, 286, 291, 294, 316-17, 326, 334, 341-42, 346-51, 353, 355, 358, 360-61, 363-64, 366, 368, 374-77, 380, 385-86, 390, 393, 395, 400-01, 411, 414, 418, 420-22, 426, 428, 430, 432-33, 435-39, 442-26, 449, 453-56, 458-59, 466, 481, 485-86, 488.

Joyce, Nora, 7, 35, 39, 385-86, 418, 421.

Joyce, Stanislaus, 35.

Judas, 136, 323.

Judge, William Q., 125.

Jung, Karl G., 10, 426.

Kadmon, Adam, véase *Adán*.

Kain, Richard, 35.

Kathleen, véase *Countess Cathleen*.

Kelleher, Corny (Cornelius Kelleher), 226, 229-30, 247, 268.

Kelly, Bridie, 380.

Kelly, Jennifer, 327, 349.

Kempthorpe, Clive, 139.

Kendall, Mary, 260, 266, 297, 360.

Kennedy, Miss Mina, 281-82, 284-85, 287-88, 290-91, 298, 300.

Kenner, Hugh, 8-9, 14, 23, 41-42, 44, 49, 74, 78, 85-86, 90-94, 96, 100-01, 130, 142, 147, 160-61, 166, 174, 177, 180, 183, 190, 207-08, 215, 217, 221, 223-27, 239-40, 245-46, 253, 255, 258, 260-01, 263, 265, 273, 288, 315, 339-40, 353, 355, 374, 395-97, 407, 409, 418, 437, 442-43, 461, 464, 468, 472.

Keogh, Myler, 266.

Kernan, Tom, 173, 226-27, 229, 250-53, 256-57, 259, 263-64, 266, 271, 300, 306, 311, 472.

Kettle, Arnold, 38, 140-41, 144-46, 217.

Keyes, Alexander, 192.

King Hamlet, 447, 449.

Kingsley, Charles, 106.

Kinch, véase *Dedalus*, Stephen.

Kipling, Rudyard, 106, 131, 347, 416.

Kitty-Kate, 381-82.

Knox, Robert, 106.

Kraft-Ebing, Richard von, 426.

Kristeva, Julia, 87, 428, 431, 434, 438.

Lacan, Jaques, 9, 210, 431, 460.

Lady Macbeth, 419.

Lambert, Ned, 192-93, 237, 248, 415.

Laplace, Pierre S., marqués de, 74.

Laredo, Lunita, 413.

Lawrence, D. H., 106, 152, 466.

Lawrence, Karen, 9, 44, 49, 65, 79-80, 88, 96, 101, 116, 171, 179-80, 183, 187, 207, 210-11, 221-22, 225, 255, 270-73, 283, 327, 333-34, 336, 401, 411, 433, 437-38, 443, 461, 472, 474, 481, 483.

Lázaro, 173.
 Lazarus, véase Lázaro.
Lechera, la, véase *Milkwoman*.
Lenahan, Matt, 192, 213-14, 217, 259, 281, 285-88, 300-01, 339, 396.
 Leonardo da Vinci, 420.
Leopold, véase Bloom.
 Levin, Harry, 33-34, 36-37, 43-44, 64, 123, 147, 149, 258.
 Levine, Jennifer, 10, 45, 68, 101, 147, 182, 184-85, 206, 253, 322-23.
 Levitt, Morton P., 206.
 Lewis, Wyndham, 7.
 Linati, Carlo, 24, 206, 216-17, 263, 313, 454.
Lionel, 303-05.
 Litz, A. Walton, 9-10, 192, 210-11, 443-45, 461.
 Longworth, Ernest V., 122.
 Lord Byron, véase Byron.
 Lord lieutenant of Ireland, earl of Dudley, 158, 216, 221, 227, 238, 240, 256-57, 259, 260-62, 264, 271-72, 276, 284, 297, 381, 471, 473.
 Lord Richard Talbot of Malahide, 235, 351.
 Lord Salisbury, 195-96.
 Lord Talbot of Malahide, Richard Talbot, 235.
 Lotman, Juri M., 5.
Lout (sir Lout), 94-95.
Love, Rev. Hugh C., 237, 252, 259, 270-71, 305, 356-57, 471, 476, 479.
 Lucifer, 373, 376.
Lycidas, 92.
Lynch, Vincent, 35, 344-45, 374, 376, 381-82, 390, 481.
Lyons, Bantam, 278.
 MacCabe, Colin, 9-10, 122, 181, 210-11, 254-55, 318-19, 321, 418, 427, 432, 458, 460-61, 472, 482-83.
 M'Carthy, Jakes, 213.
MacCool, Finn, 109-10, 113.
 McCormack, W. J., 48-50, 56, 65, 74, 81, 115-16, 134, 175, 179.
 MacCourtain, Margaret y Mary O'Dowd, 345, 371.
M'Coy, C. P., 239, 259, 472.
MacDowell, Gerty, 27, 259, 266, 291, 298, 327-38, 357, 388, 398, 429, 447, 477-78.
 McGee, Patrick, 9, 77-78, 87-88, 90, 99, 124, 128, 132-33, 163, 171-72, 187-88, 198, 202-03, 222, 253-55, 266, 316, 321, 325, 327, 343, 364-67, 374, 383, 386-87, 389, 420, 431-32, 438, 461, 472, 483.
 M'Guinness, Mrs Ellen, 224.
MacHugh, professor, 112, 192-97, 200-02, 204-05, 208-09, 213-14, 457, 467, 474.
M'Intosh, 393, 442.
 McMichael, James, 13, 34, 36, 76, 79, 83, 141-42, 169, 175, 181, 183, 197, 199-200, 206-07, 226-27, 236, 394, 400, 406, 410, 444, 449, 487.
Madden, Dr., 345, 354.
 Magee, William K. (seud. John Eglinton), 115, 124, 126, 128-31, 451.
 Maginni, Denis, J., 224, 241, 259.
 Mahaffey, Vicky, 391, 394-95, 401, 406, 450, 461, 468.
 Malachi, the Great, 93.
 Mallarmé, Stéphane: 131, 131n.
 Mangan, James C., 136.
 Manganiello, Dominic, 14-15, 47, 112, 205, 264, 448.
 Mann, Thomas, 50.
Marianne, 50.
Marina, 419.
 Marinetti, 218-19.

Mario, Giovanni, M., 189.
Martha (véase Flotow), 304.
Mastiansky, Mrs, 422.
 Mathew, Rev.Theobald, 163, 301.
 Maxwell, Lady, 224.
Mefistófeles, 44.
 Melchiori, Giorgio, 139, 157.
 Menton, John Henry, 161, 253, 269, 281, 299, 366, 396, 412.
 Meredith, George, 33, 485.
 Michael, véase San Miguel.
 Miguel Angel, 196, 265.
Milesio, 343-44.
Milkwoman, the, 89, 118-20, 135, 199, 212, 447, 463, 480, 484.
 Mill, John S., 190.
Milly, véase *Bloom, Milly*.
 Milton, John, 63, 343, 347.
 Mitchell, Angus, 365.
 Moisés, 99, 112, 191, 196-99, 202, 204, 210, 456, 460.
Moll Flanders, 429.
Molly, véase *Bloom, Molly*.
 Monk, Maria, 429.
 Moore, George, 109, 114, 122.
 Moore, Thomas, 113, 284, 291, 293, 343.
Mother Grogan, 119, 121-22.
Morkan, los, 282.
 Moses, véase Moises.
Mulligan, Buck, 33, 37-38, 41-8, 50-54, 56-9, 83-84, 91, 98, 109, 114, 117, 119-23,
 132, 135-36, 156, 168n, 173, 182, 229, 259, 277-78, 351-52, 354, 356-57, 363,
 372, 387, 456, 459, 461, 463, 466, 479.
 Mulligan, John, 252.
Mulvey, Lieutenant Henry, 393, 395-96, 414, 421.
Murphy, 140-41, 449-50.
 Murphy, William M., 194.
 Murray, "Red" (John Murray), 189.
 Musil, Robert, 50.
 Nannetti, Councillor, 315.
 Napoleón, 50.
Narciso, 408.
 Nelson, Admiral Horatio, Lord, 168, 186, 197-99, 212, 248, 301, 452, 474.
 Newman, John H., Cardenal, 34, 190, 350, 478.
 Nietzsche: Friedrich, 45, 52, 155.
Nolan, "John Wise", 229, 275.
 Nolas, Eugene, 150.
 Norman, H. F., 126.
 O'Brien, Eugene, 138.
 O'Brien, William S., 167.
 O'Casey, Sean, 114.
 O'Connell, Daniel, 69, 167-69, 203-05, 214, 467.
O'Connell, John, 172.
Odiseo, véase *Ulises*.
 O'Grady, Standish, 114.
 O'Hanlon, V. Rev. John, 329.
O'Hara, Kimball, 416.
Oisin, 109-10, 110n.
Old Gummy Granny, 199, 369, 375, 377.

O'Madden, Burke, 205, 207, 213.
O'Molloy, Jack J., 184-85, 192, 196, 199, 205-08, 213, 237, 248, 470.
O'Neill, Shane, 113.
Ophelia, 83.
O'Shea, Katherine (Kitty), 69, 370, 412, 450-51, 459, 485.
O'Shea, Captain, 113, 168, 451.
Pan, 97.
Parker, Alan, 107n.
Parnell, Charles S., 38, 57, 69, 106, 110, 112, 141, 167-69, 174, 191, 194, 197, 224, 237, 281, 362-63, 370, 376, 412, 447-52, 456-57, 459, 470, 480, 484-85.
Parnell, John H., 237.
Parrinder, Patrick, 39, 49-50, 63, 78, 97, 114, 145, 150-51, 173-74, 183, 190, 218, 220, 359, 379.
Pat, 284, 287, 302, 307-08, 311-13, 323.
Pater, Walter, 31, 34.
Patrick, véase *San Patricio*.
Pearse, Patrick, 111, 111n, 113, 113n, 117.
Peden, William, 379.
Penélope, 29, 361, 392, 411, 413, 415, 425, 434, 437, 446.
Penrose, 230, 257, 283, 312.
Pérez Gállego, Cándido, 149, 153.
Photius, 56-57.
Picasso, Pablo, 245.
Pirro, 67.
Pitt, William, 53, 168, 168n.
Plato, véase *Platón*.
Platón, 129-30, 129n.
Plunkett, Captain, 132.
Pound, Ezra, 8, 67, 143, 152.
Powell, Josie, véase *Breen, Mrs.*
Power, Arthur, 13, 38, 334, 420, 429.
Power, Jack, 161-63, 167, 169, 249, 275-76.
Power, Mary, 425.
Prince of Wales, 429.
Proteo, 71-72, 92, 94, 97, 100.
Proust, Marcel, 8.
Punch, véase *Costello, Frank*.
Purefoy, Mina, 28, 134, 152, 254, 319, 327, 338-39, 351, 353, 355-57, 459, 478-79.
Purefoy, Mr Mortimer E., 134
Purefoy, Mr, véase *Purefoy, Theodore*
Purefoy, Mrs, véase *Purefoy, Mina*.
Purefoy, Theodore, 135, 339, 346, 349-50, 354, 362, 367, 384, 478.
Queen Anne, véase *Ana, de Inglaterra*.
Rabaté, Jean-Michael, 182, 206, 316.
Rabelais, François, 220.
Radford, F. L., 113, 120, 154, 156-57, 262, 292, 311, 315, 355, 358, 369, 375-76, 420.
Renan, Ernest, 117-18, 294.
Restuccia, Frances, 76, 89, 98-99, 326, 330, 374, 407, 421-22, 456, 458, 460, 483.
Reuben, 252, 271.
Richie, véase *Goulding, Richie*.
Ricoeur, Paul, 138.
Roberts, George, 122.
Rocco, John, 169-70.
Rochford, Tom, 230, 238-39, 259, 265, 293, 297, 472.
Rochford, Lady Mary, Countess of Belvedere, 234, 247.

Rossini, Gioacchino A., 417.
Ruby, 360, 429.
Rudy, véase *Bloom*, *Rudy*.
Rumboldt, H., 315, 358, 366.
 Ruskin, John, 106, 347, 466.
 Russell, George W. (seud. A. E.), 109, 122-31, 244-45, 257, 295, 467.
 Sacher-Masoch, Leopold von, 357, 359, 429.
 Said, Edward W., 15, 106, 109, 116, 292-94, 302, 413.
 St. Agustine, 203.
 St. Barbara, 357.
 San Jerónimo, 42.
 St Joseph, 57, 329.
 San Miguel, Arcángel, 56-57.
 San Patricio, 110, 192.
 St, Peter Claver, 235.
Sara, véase *Goulding*, *Sara*.
Sargent, 80.
 Sartre, Jean P., 281, 296.
Satán, 39.
 Schwab, Gabriele, 404, 427.
 Schwarz, Daniel, R., 34-36, 39, 43-44, 47, 78, 85, 98-99, 141, 182, 184, 198, 205-06, 211, 213, 222, 225, 243, 246, 249, 277-78, 289-90, 303, 321-22, 342, 353, 445, 449, 452, 456, 459.
 Scott, Bonnie K., 79-80, 83, 86-87, 89, 103, 328, 332, 334, 337, 359, 378, 383, 387-89, 413, 419, 437, 482.
 Scott, William, 252.
 Senn, Fritz, 99.
 Shakespeare, William, 31, 42-43, 60, 73, 87, 115, 122, 124, 126-29, 131, 133, 143, 282, 389, 420, 447, 449-51, 456-58, 466-67.
 Shakespeare, Hamnet, 129.
Shan Van Vocht, the, 53, 119, 136, 199.
 Sheehan, Thomas W., 125.
 Sheehy, David, M. P., 236.
 Sheehy, Mrs, 236, 252, 257-58.
 Sherry, Vincent, 32-33, 41, 48, 58, 63-64, 66, 74-75, 95, 109-10, 116, 121, 137, 140, 206, 212, 221, 227, 305, 313, 316, 320, 390, 434-35.
Sigfrido, 373.
 Silken Thomas, véase Fitzgerald, Thomas.
Simbad el Marino, 293, 445, 450.
Skin-the-Goat, 450.
 Spenser, Edmund, 106, 347.
 Spivak, Gayatri, 11, 109, 434, 439.
Stanhope, Mrs (Hester Stanhope), 414, 424.
 Starkey, James S., 122.
Stephen, véase *Dedalus*, *Stephen*.
 Stratton, Eugene, 235, 260-61, 297.
 Sultan, Stanley, 10, 15-16, 23, 130, 143-44, 152-53, 161-62, 164-65, 174-75, 186, 198-99, 211-13, 217, 222-23, 258-59, 283-84, 302-03, 306-08, 314, 340-41, 346, 348-49, 353, 358-59, 361-63, 367, 393-94, 398-99, 404-05, 407, 420, 425, 445-48, 461.
 Svevo, Italo, 35.
 Swift, Jonathan, 82, 113, 344.
 Swinburne, Algernon C., 45, 131-32, 467.
 Synge, John M., 110n, 111, 114, 117, 466.
Talboys, Mervyn, Mrs, 358.

Taxil, Leo, 94n.
 Taylor, John F., 112, 196-98, 200, 203-04, 207-09, 457, 473-74.
Telémaco, 34-35, 37, 41, 55, 142, 145, 458.
 Tennyson, Alfred, Lord, 106, 128.
 Thomas, Brook, 3, 319, 439, 455, 486-88.
 Thornton, Weldon, 45, 47, 53-54, 68n, 71, 73, 76, 87-88, 91, 93, 94n, 97.
 Tindall, William Y., 437.
Tiresias, 169.
 Tolstoy, Leon, 147.
 Tone, Wolfe, 113, 266.
 Topia, André, 285, 317.
 Tudor, Eliza, véase Isabel I.
 Troy, Rev. John T., 232.
Tweedy, Mayor, 373, 413.
Ulyses, 103, 123, 142-43, 145, 148, 160, 162n, 191, 221, 223, 306, 310, 313, 340, 350, 359, 361, 378, 409, 449, 450, 458.
 Valverde, J. M., 232, 349.
Venus, 124.
 Verdi, Giuseppe, 289.
Verity, Madam Vera, 329.
 Veuillot, Louis, 94, 94n.
 Vico, Giambattista, 92.
 Victoria, reina de Inglaterra, 272.
 Vigotsky, L. S., 171.
Virag, Lipoti, 383-84.
 Virgen María, 77, 80, 87, 291, 328-29, 331, 387, 477.
 Virrey, el, véase Lord lieutenant of Ireland.
 Vizenor, Gerald, 122.
 Wales, Katie, 75, 81, 111, 114, 114n, 142, 146, 221, 240, 244, 264, 284, 286, 317, 421, 436, 443, 444.
 Walzl, Florence, 291.
 Warbeck, Perkin, 93.
 Weaver, Harriet S., 8, 283, 420.
 Webb, Timothy, 136.
 Wedekind, Frank, 50.
 Weininger, Otto, 363.
 Wells, Herbert G., 143.
 Wetherup, W., 193.
 Wilde, Oscar, 45-47, 50, 352, 364.
 Wollaeger, Mark, 149, 216, 264, 267, 272, 275, 278.
 Wolsey, Thomas, Cardenal, 233.
 Woolf, Virginia, 7, 152, 173, 176, 218, 428, 433, 444.
 Wycliffe, John, 350.
Wylie, Reggy, 332.
Yago, 60.
 Yeats, William B., 47-48, 77n, 109-11, 111n, 113-17, 119-22, 123n, 126, 129, 136, 139, 139n, 152, 156, 170, 213, 244, 466-67.
Yelvertorn, Barry, Mrs, 358.
 Zoe, 362, 378, 381-83, 390, 481.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
PERSPECTIVA CRÍTICA	7
HIPÓTESIS GENERAL	18
HIPÓTESIS DE LOS APARTADOS	20
I. EL COLONIALISMO CULTURAL Y POLÍTICO	31
I.1. NARRATIVAS FAMILIARES EN TELEMAQUIA	31
LA CAIDA DE ÍCARO: STEPHEN, EL HÉROE DESPLAZADO	34
I.2. EL DOMINIO CULTURAL: EL DISCURSO MIMÉTICO Y LA CITA	41
I.3. LA TORRE MARTELLO Y LA ESCUELA: EL DOMINIO COLONIAL	52
I.4. LA DESESTABILIZACIÓN IDEOLÓGICA: LA BÚSQUEDA DE UN NUEVO LENGUAJE: "PROTEO"	71
II. LAS ESTRATEGIAS DEL PODER COLONIAL	104
II.1. EL IMPERIALISMO Y EL DISCURSO DE LO "DIFERENTE"	105
II.2. EL NACIONALISMO IRLANDÉS: EL DISCURSO DEL "COLONIZADO"	108
LA GÉNESIS DEL RENACER LITERARIO	109
II.3. EL NACIONALISMO, PRODUCTO DE CONSUMO	117
"TELÉMACO": LA CONFRONTACIÓN CON EL NATIVO	118
"ESCILA Y CARIBDIS": EL JUEGO ESTETICISTA DE LOS TEÓSOFOS	123
EL DISCURSO PLATÓNICO: LA CONSAGRACIÓN DEL ARTISTA	127
II.4. LAS ESTRATEGIAS DE LA CLASE SOCIAL DOMINANTE	134
III. LA RETÓRICA DE LA OPRESIÓN IDEOLÓGICA	139
III.1. DEL ARTISTA EN "TELEMAQUIA" A <i>ODISEA</i> : LA NARRATIVA DEL HOMBRE COMÚN	139
III.2. LA CIUDAD COMO PERSONAJE	158
III.2.1. "HADES": LA PROYECCIÓN DE LA MUERTE EN LA SOCIEDAD	160
III.2.2. LAS FUERZAS MEDIÁTICAS: "EOLO"	179
III.2.3. LA CIUDAD Y LAS ROCAS ERRANTES	216

IV. LA EVASIÓN DEL COLONIZADO	280
IV.1. LA EVASIÓN DE LA REALIDAD	280
LA EVASIÓN DE LAS "SIRENAS"	290
IV.2. LA PROMESA DEL SUEÑO ORIENTAL	293
IV.3. LOS <i>HALLS</i> Y EL BAR: DOS ESPACIOS DE COVERGENCIA SOCIAL	297
IV.4. EL TEMA DE LA TRAICIÓN	301
V. LA MUJER EN <i>ULISES</i>	325
LOS SUEÑOS DE NAUSÍCAA	328
LOS "BUEYES SAGRADOS" DE LA FERTILIDAD	338
EL JUICIO FINAL DE "CIRCE"	354
LA CONDENA DE GÉNERO: "THE NEW WOMANLY MAN"	357
BLOOM CONDENADO COMO PARNELL	362
EL CASO DE ROGER CASEMENT	364
EL TERROR EN NIGHTOWN: LA MUJER EN LA ECONOMÍA DE GUERRA	368
LA MADRE, SÍMBOLO DE IRLANDA Y DEL SACRIFICIO	371
LA NEGACIÓN DEL DISCURSO PATRIÓTICO	376
EL MUNDO DE LAS PROSTITUTAS	379
LA VISIÓN DUAL DE LA MUJER	385
VI. PENÉLOPE: LA VOZ DESDE EL MARGEN	392
MOLLY, "ADÚLTERA"	392
LA AUTORIDAD DOMÉSTICA DE BLOOM	401
SOBRE EL ORIGEN DEL DECLIVE EN LA RELACIÓN	404
QUIÉN ES LA VÍCTIMA DE QUIÉN	407
DE LA LIBERTAD DE GIBRALTAR A LA CENSURA DE DUBLÍN	413
LA REPRESENTACIÓN DE LA SUBJETIVIDAD FEMENINA	417
LA CUESTIÓN DEL "LENGUAJE FEMENINO"	426
LA PRESENCIA DE UNA SUBJETIVIDAD MASCULINA	431

EPÍLOGO: "NOSTOS", LA BÚSQUEDA DE CONCLUSIÓN O EL FRACASO DEL RELATO REALISTA	443
"NOSTOS": LA DEUDA A PARNELL Y A LA MUJER	447
CONCLUSIONES	454
LA FUNCIÓN IDEOLÓGICA DE LAS ANALOGÍAS	454
ANALOGÍAS POLÍTICAS	456
EL <i>GÉNESIS</i> Y LA MUJER	458
LA REUNIÓN ENTRE "PADRE E HIJO"	460
NARRATIVAS DE DOMINIO	463
NARRATIVAS DE OPRESIÓN	468
BIBLIOGRAFÍA	489
ÍNDICE DE NOMBRES	499