

Las rutas de la culpa y de la seducción en el *Ulises* de James Joyce

Luz Aurora PIMENTEL
Universidad Nacional Autónoma de México

Ulises, texto megalómano por excelencia, crisol donde se funden, en las altísimas temperaturas de la imaginación, los fragmentos más disparatados de una realidad que se quiere totalidad, mundo y tiempo sin fin, pero también detritus de la cultura —la canción de moda el 16 de junio de 1904 o el precio de los listones en la barata de verano de Clery, todo en promiscua contigüidad con la recóndita erudición de Stephen que él mismo llama sus “abstrusosidades medievales” (*sic*),¹ que invocan, entre otros, a un tal Arius, heresiarca diarreico, muerto en el año 336, año de Nuestro Señor—, o la no menos abstrusa anastomosis que pone en comunicación secreta —por el insólito canal de Plutarco— la isla de Calipso con la isla de Irlanda: Hibernia, Erin the Green, Ogygia rediviva. En efecto, como dice Richard Ellman con respecto a la búsqueda de paralelos homéricos:

In his reading Joyce began to find unexpected confirmation of his procedure [v. gr. el de un paralelismo homérico]. Remarkable coincidences seemed to confirm that the Homeric analogy could provide a key to the world. At the beginning of the *Odyssey* Ulysses is on Calypso's island, Ogygia. This was the name that Plutarch gave to Ireland, and was the title of a well-known early history of the country by Roderic O'Flaherty,

¹ “We don't want any of your medieval abstrusosities” (“Proteo”).

Ulysses. Penguin Books, 1968 [1922], p. 51. Todas las citas se refieren a esta edición; al final se dará el número de página entre paréntesis en el cuerpo del texto.

La versión de José María Valverde —que es la que utilizaremos a lo largo de este trabajo—, como con tanta frecuencia en las traducciones, “le corrige” la plana a Joyce al traducir “abstrusosities” (*sic* y *resic*) como “abstrusidades” —“No queremos que nos vengas con tus abstrusidades medievales” (I, 128)—, pero justamente lo innovador y cómico de la manipulación semántico-ortográfica de Joyce es el horrendo híbrido entre lo monstruoso y lo abstruso que da luz a las abstrusosidades. Desafortunadamente ésta es la mejor traducción. Así que nos atenderemos a ella, llamando la atención, cuando sea necesario, a sus traiciones vestidas de correcciones. En todo caso la referencia se dará entre paréntesis al final del pasaje citado.

James Joyce, *Ulises*. Trad. José María Valverde. Barcelona: Lumen, 1979. 2 vols.

Ogygia, seu, rerum Hiberniarum Chronologia (1685). Such intermeshing made clear to Joyce that he had the right to his epic parallel² (Ellmann, 1977: 23).

Otras leyendas, bastante inauditas por cierto, conectan a los irlandeses con los aqueos, ya que los Tuatha de Danaan, de la estirpe de Nemed, habrían llegado a Irlanda de Grecia; amén de que en el nombre hay una feliz coincidencia—casi una etimología estilo Sancho Panza— entre los Thuata de Danaan, dioses druidicos de Irlanda, y los aqueos de la Dinastía de los Dánao, que también son llamados danaan. Toda esta pseudohistoria pervive en la memoria nacional gracias al seminal *Libro de las invasiones (Lebor Gabála Éirenn)*, del siglo XI.

Ahora bien, con respecto al escenario de las aventuras de este nuevo Ulises, ya alguna vez los críticos—sobre todo los irlandeses— se habían quejado amargamente de que Joyce sólo representó la zona más deteriorada de Dublín, el área circunscrita por los canales (*cf.* Mays, 1974: 85). Pero es justamente esta circunscripción la que nos permite una mirada estereoscópica que dibuja en ella una suerte de Mediterráneo virtual, proyectando así esta zona de Dublín, sórdida y deteriorada, sobre los inmemoriales espacios del mito. Un Mediterráneo virtual, y allá al noroeste, Hibernia, la isla de Calipso: Eccles Street No. 7, hogar dulce hogar, “la morada de la dicha” de *Plumtree*, carne enlatada: “*What is home without / Plumtree’s Potted Meat? / Incomplete. / With it an abode of bliss*” (76).³ Y más allá, también en los confines de la tierra, nuevamente Hibernia, el Hades occidental, la tierra de los sin sol (ver fig. 1).

Realista compulsivo y simbolista empedernido, durante años, Joyce trabajó el *Ulises* con los materiales más heterogéneos, con las formas de escritura más inesperadas, incluyendo la cartográfica, porque habría que considerar hasta qué punto bajo la grafía hay una verdadera topografía. Podría decirse que el exiliado escribe anclado en un mapa para hacer una cartografía de la nostalgia, aunque en registro cómico-simbólico. Así pues, desde esta perspectiva, Joyce no

² “De manera inusitada, Joyce encontró en sus lecturas una confirmación de su método. Unas coincidencias notables le confirmaban que la analogía homérica podía darle una clave para descifrar el mundo. Al inicio de la *Odisea*, Ulises se encuentra en Ogygia, la isla de Calipso. Ése fue el nombre que le dio Plutarco a Irlanda, el mismo que figura en el título de una conocida historia de Irlanda de Roderic O’Flaherty, *Ogygia, seu, rerum Hiberniarum Chronologia*, de 1685. Para Joyce quedó claro que gracias a tales redes tenía todo el derecho a seguir con su paralelo épico” (Ellmann, 1977: 23). A menos que se indique otra cosa las traducciones al español son mías.

³ Cursivas en el original. “¿Qué es un hogar que no tiene / carne en conserva Ciruelo? / Incompleto. ¿Y cuando viene? / Una antesala del cielo” (I, 165).

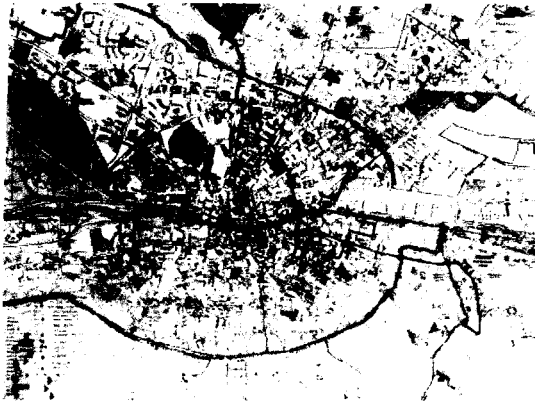


Figura 1. Dublín: un Mediterráneo virtual.

escribe el *Ulises* “en limpio”, sobre papel, sino en palimpsesto, sobre el mapa de la ciudad vivida y añorada; ciudad también *leída* en palimpsesto sobre el espacio mítico de la *Odisea*. Éstos son apenas algunos de los textos ocultos en las capas geológicas de la imaginación. Cuenta Frank Budgen (1972: 123ss), por ejemplo, que Joyce escribió el episodio 10, el de las “Rocas flotantes”, con un mapa de Dublín a la vista, sobre el que trazó, en rojo, con todo el detalle de que fue capaz, incluso calculando al minuto los desplazamientos, los caminos que recorren a esa hora, las tres de la tarde, el conde de Dudley y el padre Conmee: rutas de poder —virreinal y eclesiástico— que orientan nuestra lectura no sólo del texto joyceano sino del mapa mismo de Dublín, confiriéndole capas de significación que la sola dimensión topográfica o la pura dimensión textual nunca habrían sugerido. Cárdenos rastros de poder literalmente *orientados*, pues, aunque en direcciones opuestas —sur, el virrey; norte, el sacerdote—, ambos se mueven hacia el oriente, hacia los centros de poder que dominan a Irlanda en ese momento: Londres y Roma. Simultáneamente, un desecho de la ciudad, un papel arrugado que anuncia al predicador norteamericano, Elías (el charlatán calcado sobre el profeta bíblico), flota hacia el mar por el río Liffey: coordenada de la vida y del azar navegando entre dos poderes antagonistas, aunque secretamente complementarios. Así pues, la orientación temática, ideológica y simbólica no está únicamente en el texto, donde los nombres de las calles simplemente se declinan en lista, ritmados, insistentes, sin mayor explicación o descripción; al obligarnos a salir al otro texto, el geográfico, el encuentro entre texto narrativo y texto cartográfico genera toda esta serie de significaciones ideológicas y simbólicas que sería difícil derivar de uno solo. Porque si el autor *escribe* con

un mapa a la vista, tácitamente invita al lector a hacer lo mismo, a hacer otros “viajes” en la significación narrativa, en otros espacios y en otros tiempos para escapar a la contención de un mero 16 de junio de 1904.

El mismo procedimiento entra en juego en el sexto capítulo, “Hades”: ruta de la muerte que, aun cuando arranca en Dublín, acaba cruzando el Estigio tras haber cruzado los otros tres ríos del infierno mítico. Una vez más, el área circunscrita por los canales cobra una significación insospechada. Al ubicar la salida cerca de Sandymount, en el sureste de la ciudad, Joyce se las ingenia para que el itinerario del cortejo fúnebre tenga que cruzar los cuatro cuerpos de agua que circunscriben el centro de la ciudad: el río Dodder, el Gran Canal, el río Liffey y el Royal Canal, antes de llegar al cementerio de Glasnevin, donde habrán de enterrar a Paddy Dignam. Más aún, debido a que estos dos capítulos, el 6 (“Hades”) y el 10 (“Rocas flotantes”), describen desplazamientos más amplios, puntualmente registrados en todos los cruces de puentes y en las calles recorridas, sobre el mapa se dibuja una figura virtual que nos da las “coordenadas” simbólicas de estas aventuras en apariencia tan banales (ver fig. 2).

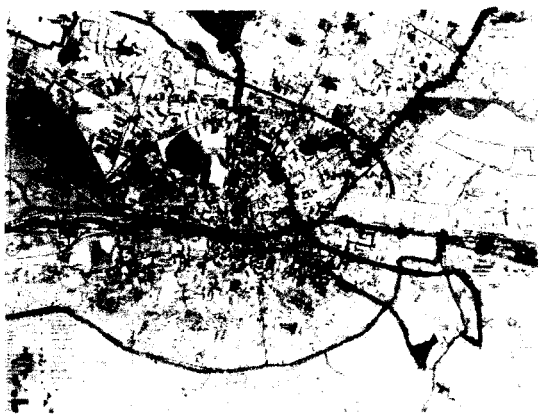


Figura 2. Las coordenadas del poder y de la muerte.

Como podrá observarse, las líneas gravitan virtualmente hacia el trazo de estas coordenadas, sin tocarse nunca. No obstante, sobre la continuidad del río, el poder virreinal y la fuerza del azar se relevan, al tiempo que la ruta de la muerte cruza el río entre ambas fuerzas. Sólo el agua que fluye en la misma dirección, hacia el mar —“*Epi oinopa ponton [...] Thalatta! Thalatta!*” (11)—, sólo el agua es capaz de reunir estas tres grandes fuerzas —religión, política y azar— con la ruta del poder eclesiástico mirándose en el espejo del poder

virreinal por encima de las aguas del azaroso río. En torno a estas coordenadas se trazan otras rutas, se entrecruzan otras vidas, en esta área circunscrita del Dublín deteriorado que por la imaginación se convierte en todo un mundo.

Entre los múltiples itinerarios que nos ofrece el *Ulises*, quiero acercar la lupa a dos de ellos que se interrelacionan temáticamente: la ruta de la culpa y la de la seducción. En general, la transición de un capítulo a otro se da en la secuencia de las horas del día y en el interior de la conciencia de los personajes, quienes se proyectan al futuro inmediato de sus actividades: sabemos que Stephen irá a dar clase a las 10 porque ya está pensando en ello desde las 8; que Bloom irá al funeral a las 11 porque en eso piensa repetidamente desde las 8. Pero el episodio 5, “Lotófagos”, rompe con este procedimiento y nos propone dos enigmas, uno de los cuales ya está preparado desde el capítulo 4, “Calipso”. A las 8 de la mañana, antes de salir a la carnicería, Bloom toma su sombrero y, como es habitual en él, registra los estímulos que le llegan del mundo exterior. En este caso, sorprende tanto la excesiva focalización en el interior del sombrero, como la sinécdoque sobre la mano que lo distancia de su propia acción. “His hand took his hat from the peg over his initialled heavy overcoat [...] The sweated legend in the crown of his hat told him mutely: Plasto’s high grade ha. He peeped quickly inside the leather headband. White slip of paper. Quite safe” (58-59).⁴ Hay un gesto de evasión aquí, orquestado en tres momentos. En el primero, la sinécdoque opera un importante deslinde —no es Bloom quien toma el sombrero sino su mano—; en un segundo momento se imprimen, casi de manera fotográfica, las letras inscritas en la banda *interior* del sombrero. De paso subrayemos el efecto magistral que tiene esta forma extrema del realismo: la mente de Bloom, en tanto espejo de la realidad, registra una marca de sombreros —*Plasto* (la misma, por cierto, que la del de Boylan, sólo que más viejo y grasiento)— y una calificación: *high grade ha*. La mutilación de la “t” de la palabra *hat*, sin decir nada más, es la representación icónica del deterioro: un sombrero viejo y sudado, tanto que hasta la “t” de *hat* ya se ha borrado. El tercer momento de la evasión está en la naturaleza críptica de una constatación que hace la mente de Bloom: “White slip of paper. Quite safe”. Un papelito blanco metido en la banda interior del sombrero, una focalización extrema de ese objeto y su interior; no hay más. Raro en Bloom, quien registra todo y para quien todo desencadena un tren asociativo de pensamientos. Aquí,

⁴ “Su mano descolgó del gancho el sombrero, encima del abrigo grueso con las iniciales [...] La sudada inscripción en la coronilla del sombrero le dijo mudamente: Plasto’s Sombrero Alta Cal. Atisbó rápidamente dentro de la badana. Tira blanca de papel. Bien segura” (I, 141-142).

nada: un enigma que no habrá de despejarse sino hasta el siguiente capítulo, el de los “Lotófagos”.

El segundo enigma resulta de una elipsis. La última secuencia del capítulo anterior escenifica a Leopold Bloom en el excusado, pensando en el funeral. Pero eso es a las 11. A las 10, en el siguiente capítulo, encontramos a Bloom a unos dos kilómetros de su casa, caminando a la deriva por Sir Rogerson’s Quay (ver fig. 3).

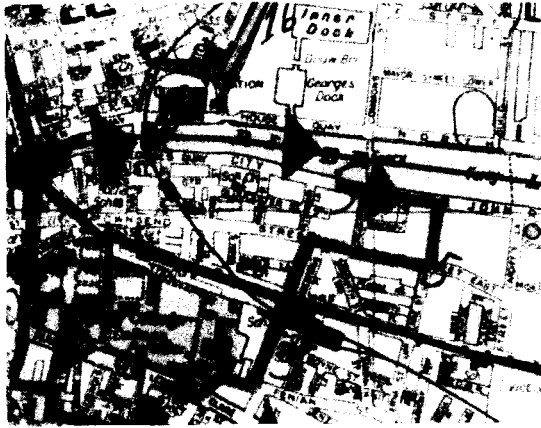


Figura 3. La ruta de la culpa.

De nuevo, una serie de calles nombradas, más deambulaciones; finalmente llega a una oficina de correos y allí se despeja de golpe el doble enigma: vuelve a registrarse la marca grasienta y sudada del sombrero —“his eyes found the tiny bow of the leatherband inside his high grade ha. Just there. His right hand came down into the bowl of his hat. His fingers found quickly a card behind the headband and transferred it to his waistcoat pocket” (73).⁵ Una vez más, las sinécdoques, la premura, pero esta vez hay una descripción más precisa; los enigmas se despejan: Bloom tiene una novia epistolar clandestina —una secretaria llamada Martha Clifford— y un alias floral para conquistarla: Henry Flower. No obstante, de Calipso a Martha la Sirena, hay una distancia inexplicable, más inexplicable

⁵ “[...] sus ojos encontraron el diminuto lazo de la badana de dentro de su Sombrero de Alta Cal. Ahí precisamente. Su mano derecha descendió al hueco del sombrero. Los dedos encontraron enseguida una tarjeta detrás de la badana y la trasladaron al bolsillo del chaleco” (I, 161).

aún sobre el mapa. Concedamos que ese tiempo durante el cual Bloom se desplazó dos kilómetros hacia el sureste constituye una elipsis que no podemos colmar. A esto habría que sumar las inexplicables circunvoluciones —marcadas claramente en el mapa— antes de llegar, finalmente, a esa oficina de correos. Todo esto nos habla de un nerviosismo, de una actividad que el mismo Bloom percibe como clandestina, producto de la culpa. Sin embargo, este importante significado narrativo se activa *sólo* al trazar esa ruta de la culpa sobre el mapa (ver fig. 4).



Figura 4. De Calipso a Martha la Sirena.

Una vez leída la carta, las palabras de Martha se quedarán reverberando en la mente de Bloom durante todo el día, pero de manera muy especial en el episodio 11, “Sirenas”, cuando por fin se dé el tiempo para contestarle. Bien conocido es el gran acto de virtuosismo joyceano que consiste en inscribir el relato en una estructura musical y hacer que la dimensión sonora de las palabras pase a un absoluto primer plano, pero es aún más fascinante constatar que, simultáneamente, Joyce también proyecta esta estructura de *fuga per canonem* sobre el mapa de Dublín. Vayamos por pasos.

Consideremos en primer lugar la forma musical conocida como fuga: es una estructura en A-B-A₁; estructura binaria si se considera A₁ como repetición modulada de A; ternaria si se le considera en su diferencia. En la primera parte (A), o *exposición*, se introduce el *dux* —tema o sujeto— seguido del contrasujeto, una suerte de respuesta musical al sujeto. Habría que hacer notar que en una fuga puede haber varias voces que elaboren el tema. La segunda parte (B)

es el *desarrollo* constituido por una serie de episodios y variaciones hechos con el material del *dux* y con otros materiales, más o menos heterogéneos, que los músicos llaman “basura”: fragmentos, “hilachos” del tema. La tercera, la *reexposición* (A₁), vuelve sobre el *dux* pero no del mismo modo, pues en esta *reprise* se incorpora mucho del material elaborado durante el desarrollo. Añadiremos a esto que la figura del *canon* implica no sólo una complicación mayor al multiplicar las voces, sino que introduce un *desfase* temporal que tendrá—como lo veremos después—un correlato espacial en los *desplazamientos* simultáneos de los personajes.⁶

La obertura a este capítulo es una suerte de *estructura en abismo* de la estructura musical de todo “Sirenas”. Se trata de sesenta motivos (254-256), perfectamente *desemantizados*, narrativamente hablando. Claro está que las palabras aisladas, en su mayoría, conservan, como lexemas aislados, sus diversos significados en el diccionario, pero la sintaxis en la que están inscritos no permite una comprensión *narrativa* del texto; en ese sentido son motivos narrativamente *desemantizados*.⁷

A EXPOSICIÓN

1. Bronze by gold heard the hoofirons, steelyringing.
2. Imperthnthn thnthnthn.
3. Chips, picking chips off rocky thumbnail, chips.
4. Horrid! And gold flushed more.
5. A husky fifenote blew.
6. Blew. Blue bloom is on the.
7. Goldpinnacled hair.
8. A jumping rose on satiny breast of satin, rose of Castile.
9. Trilling, trilling: Idolores.
10. Peep! Who’s in the... peepofgold?
11. Tink cried to bronze in pity.
12. And a call, pure, long and throbbing. Longindying call.

⁶ Aunque habría que hacer notar que ciertos críticos, como Don Gifford (1988: 290), consideran la fuga *per canonem* como fuga canónica, es decir, según las reglas. Prefiero pensar en el canon como figura musical que desfasa las voces, debido a la insistencia del texto en los montajes espacio-temporales.

⁷ Es precisamente por esta razón que no se ofrece una traducción al español, pues todas las traducciones desvirtúan el sentido musical de esta obertura. Con esto quisiera subrayar el valor sonoro de las palabras y su deliberada *desemantización*, para luego observar el proceso de su *resemantización* en el “cuerpo” de la fuga.

13. Decoy. Soft word. But look: the bright stars fade. Notes chirruping answer.
14. O rose! Castile. The morn is breaking.
15. Jingle jingle jaunted jingling.
16. Coin rang. Clock clacked.
17. Avowal. Sonnez. I could. Rebound of garter. Not leave thee. Smack. La cloche! Thigh smack. Avowal. Warm. Sweetheart, goodbye!
18. Jingle. Bloo.

B DESARROLLO

19. Boomed crashing chords. When love absorbs. War! War! The tympanum.
20. A sail. A veil awake upon the waves.
21. Lost. Thristle fluted. All is lost now.
22. Horn. Hawhorn.
23. When first he saw. Alas!
24. Full tup. Full throb.
25. Warbling. Ah, lure! Alluring.
26. Martha! Come!
27. Clapclap. Clipclap. Clappyclap.
28. Goodgod henev erheard in all.
29. Deaf bald Pat brought pad knife took up.
30. A moonlit nightcall: far, far.
31. I feel so sad. P. S. So lonely blooming.
32. Listen!
33. The spiked and winding cold seahorn. Have you the? Each, and for other, splash and silent roar.
34. Pearls: when she. Liszt's rhapsodies. Hissss.
35. You don't?
36. Did not: no, no: believe: Lidlyd. With a cock with a carra.
37. Black. Deep sounding. Do, Ben, do.
38. Wait while you wait. Hee hee. Wait while you hee.
39. But wait!
40. Low in dark middle earth. Embedded ore.
41. *Naminedamine*. Preacher is he.
42. All gone. All fallen.
43. Tiny, her tremulous fernfoils of maidenhair.
44. Amen! He gnashed in fury.

A, REEXPOSICIÓN

45. Fro. To, fro. A baton cool protruding.
46. Bronzelydia by Minagold.
47. By bronze, by gold, in oceangreen of shadow. Bloom. Old Bloom.
48. One rapped, one tapped, with a carra, with a cock.
49. Pray for him! Pray, good people!
50. His gouty fingers nakkering.
51. Big Benaben. Big Benben.
52. Last rose Castile of summer left bloom I feel so sad alone.
53. Pwee! Little wind piped wee.
54. True men. Lid Ker Cow De and Doll. Ay, ay. Like you men. Will lift your tschink with tschunk.
55. Fff! 00!
56. Where bronze from anear? Where gold from afar? Where hoofs?
57. Rrrpr. Kraa. Kraandl.
58. Then not till then. My eppripftaph. Be pfrwritt.
59. Done.
60. Begin!

Al bloquear toda posibilidad de comprensión, la atención del lector tiene que dirigirse hacia la pura *sonoridad* de las palabras, y es entonces que emerge el otro diseño, la dimensión plenamente musical de la organización de este texto. Resalta, entre otras, la oposición básica entre lo grave-oscuro —representado por el motivo *bloo*— y lo agudo-frontal, luminoso, fogoso —representado por el motivo *jingle*. Oposición anunciada desde el primer motivo —“Bronze by gold heard the hoofirons, steelyringing”— que luego será enunciada por cada una de las voces masculinas principales —Bloom, con el motivo *bloo*; Boylan, con el motivo *jingle*—, convergiendo ambos en la síntesis del 18, “Jingle. Bloo”, motivo que, además, cierra la *exposición* de la fuga. De hecho la extraordinaria elaboración musical que hace Luciano Berio de una parte de esta obertura (motivos 1 a 34) pone de manifiesto el exquisito potencial musical de estos motivos.

In *Thema*, I attempted to present a musical reinterpretation of a reading of a text from *Ulysses* by James Joyce, by developing the polyphonic design that characterizes the eleventh chapter (entitled “Sirens”, and dedicated to music), whose narrative technique suggests a reference to polyphonic music and to *Fuga per canonem* in particular. *Thema* is not based on electronically produced sounds, but solely on the voice of Cathy Berberian reading the opening of this chapter. In this work, I was interested in developing new criteria of continuity between spoken language

and music and in establishing continual metamorphoses of one into the other. By selecting and reorganizing the phonetic and semantic elements of Joyce's text, Mister (*sic*) Bloom's day in Dublin momentarily follows an unexpected direction, in which it is no longer possible to make distinctions between word and sound, and between sound and noise; or between poetry and prose, and between poetry and music. We are thus forced to recognize the relative nature of these distinctions, and the expressive characters of their changing function.⁸

El interesantísimo trabajo musical de Luciano Berio pone de manifiesto, como él lo dice, la secreta continuidad entre la sonoridad de la palabra y la música. El efecto es extraordinario e inesperado. No obstante, y a pesar de su afirmación de que en *Thema* no hay sonidos *electrónicamente* producidos, las transformaciones a las que es sometida la voz de Berberian desembocan en formas sonoras que parecerían ser producidas por ese medio. Por ejemplo, sonora y temáticamente, la exaltación de Blazes Boylan y la melancolía de Bloom se transforman musicalmente, enredadas en los sonidos del motivo que identifica a Simon Dedalus —“Chips, picking chips...”—, hasta llegar al paroxismo. En registro agudo, se crea la ilusión del griterío de las gaviotas; en registro grave, la ilusión de oscuras reverberaciones en el fondo de alguna caverna, a partir del oximorónico “silent roar”. Las metamorfosis convergen en las sibilantes, serpentinas y seductoras ondulaciones que tienen su apoteosis en el último motivo (34) que cierra la reinterpretación musical que hace Berio de este texto: “Pearls: when she. Liszt's rhapsodies. Hissss”.

Ahora bien, regresando al texto de Joyce y a sus modulaciones lingüístico-musicales, el tema principal de todo el capítulo-fuga es el de la seducción, tema que se va desarrollando activamente, incluso de manera ruidosa, en el espacio

⁸ “En *Thema*, traté de presentar una reinterpretación de la lectura de un texto del *Ulises*, de James Joyce, al desarrollar el diseño polifónico que caracteriza el capítulo once (intitulado “Sirenas” y dedicado a la música), cuya técnica narrativa sugiere una referencia a la música polifónica y a la *fuga per canonem* en particular. *Thema* no se basa en sonidos producidos electrónicamente, sino únicamente en la voz de Cathy Berberian leyendo el principio de este capítulo. Mi interés, en esta obra, fue desarrollar nuevos criterios de continuidad entre el lenguaje hablado y la música y trazar continuas metamorfosis entre uno y otra. Al seleccionar y reorganizar los elementos fonéticos y semánticos del texto de Joyce, las deambulaciones cotidianas del señor Bloom por Dublín por un momento toman una dirección inesperada, donde ya no es posible hacer distinciones entre palabra y sonido, y entre sonido y ruido; o bien entre poesía y prosa, y entre poesía y música. De este modo, se nos obliga a reconocer la naturaleza relativa de tales distinciones, y el carácter expresivo de sus cambiantes funciones”.

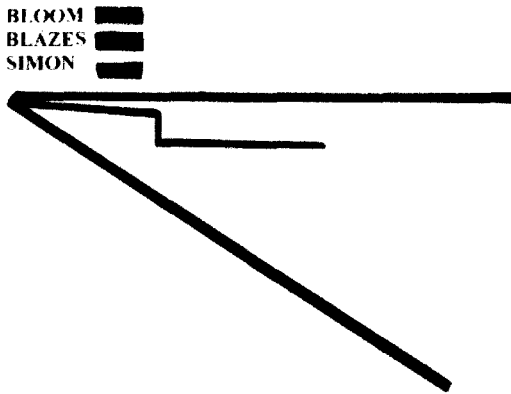
Luciano Berio, *Thema-Omaggio a Joyce*, en *Many More Voices*. BMG Entertainment, Nueva York, 1998. Texto en el folleto-carátula del CD.

del bar: ahí se toca el piano y se cantan las canciones principales; ahí está el ruido de los tarros, los gritos y las carcajadas de las sirenas. En el comedor, en cambio, espacio marcado por el silencio y la escucha aparentemente pasiva, el silencio está además simbolizado por Pat, el mesero sordo, y por el monólogo interior de Bloom, fundidos en un solo ente simbólico: Pat Bloom. Aunque Richie y Bloom hacen algunos comentarios, lo que predomina en este espacio es el silencio. De este modo, la alternancia espacial es también, de manera simbólica, la alternancia entre el sonido y el silencio, y lo que se subraya, de manera muy especial, es no sólo la alternancia, sino la continuidad entre el sonido-ruido y el silencio, como lo veremos con detalle más tarde. Son muy significativos, además, los puentes que se tienden entre estos dos espacios contiguos que se alternan; por ejemplo, en el bar, chismes sobre Molly; en el comedor, Bloom se acuerda precisamente del mismo incidente sobre el que bordan los chismosos; en el bar, Simon Dedalus canta un aria de la ópera *Martha*;⁹ en el comedor, la imaginación de Bloom glosa el contenido del aria y luego le escribe a la otra Martha, la novia epistolar clandestina.

Ahora bien, la relación sujeto-contrasujeto se representa de varios modos a lo largo de todo el capítulo: femenino (las sirenas cantineras-Molly-Martha) vs. masculino (Boylan, Bloom, Dedalus, Lydwell, Lenehan, Dollard, etcétera); música-ruido vs. silencio; presencia vs. ausencia (**presencia:** barmaids/mermaids; **ausencia:** Molly; **presencia-ausencia:** Martha la de Flotow y Martha la Sirena ausente). Otra forma de presencia-ausencia se da en los *montajes espaciales*. Ya en el capítulo anterior, “Rocas flotantes”, Joyce nos ha acostumbrado a este procedimiento narrativo. Cada una de las diecinueve secciones gira en torno a las actividades de algún personaje o grupos de personajes ubicados en un lugar preciso o desplazándose en un espacio cuya trayectoria está bien marcada; no obstante, en cada sección hay interpolaciones que vienen de otras. A diferencia de lo que algunos críticos dicen, no se trata ni de retrospectiones ni de proyecciones, ya que no hay un narrador que marque una ruptura en el flujo narrativo para dar cuenta de un tiempo anterior o posterior al relato en curso. De hecho, la marca textual más importante de estas interpolaciones es la *yuxtaposición*, técnica que desde Flaubert significa, narrativamente, la *simultaneidad*. Es pues esta forma de yuxtaposición un *montaje espacio-temporal* que significa la simultaneidad de las acciones en espacios diegéticos *no contiguos* —la falsa ilusión de contigüidad *espacial* (diegética) se deriva solamente de la contigüidad *textual*. Así, la distancia en los espacios diegéticos frente a contigüidad de los espacios textuales subraya la simultaneidad pero crea una ambigüedad espacio-temporal.

⁹ Opera compuesta en 1847 por el compositor alemán Friedrich von Flotow (1812-1883).

Gracias a estos montajes vamos trazando unos trayectos espaciales convergentes y en relevo, lo cual sugeriría la figura del *canon*, entendida musicalmente como una “composición de contrapunto en que sucesivamente van entrando las voces, repitiendo o imitando cada una el canto de la que le antecede” (*DRAE*). Al mismo tiempo que las sirenas hablan, gritan y ríen en el bar, por el Bachellor’s Quay —en la ribera *norte* del Liffey— viene caminando Simon Daedalus. Él llega primero al Hotel Ormond, sede de nuestras sirenas cantineras. De manera simultánea, Bloom, aunque más lentamente y recorriendo una distancia menor, pero en un trayecto paralelo al de Simon, viene caminando también sólo que por la ribera *sur* del Liffey, por el Wellington Quay. Finalmente Blazes Boylan, a pesar de haber partido de un punto mucho más distante (Nassau Street, a la altura de Trinity College), como va en coche, llega al Ormond al mismo tiempo que Bloom, quien estaba mucho más cerca (abordaremos más tarde el simbolismo de estas relaciones espaciales relativas, simultáneas y en relevo). A continuación un simple esquema de estos trayectos simultáneos.



Las velocidades y distancias relativas en simultaneidad son significadas a partir de los montajes espacio temporales y de las calles insistentemente nombradas, con el fin de trazar figuras significantes sobre el mapa. De este modo, los trayectos espaciales se convierten en un *correlato de la estructura musical*: una ruta sonora y espacial de la seducción.

En el momento climático del capítulo, Joyce hace una extraordinaria orquestación de todas estas formas de montaje espacio-temporal. El primero y centralísimo es la puesta en escena del aria “M’appari...” de la ópera *Martha*, y el efecto que tiene en la mente y ánimo de Bloom. Éste es, quizá, uno de los

pasajes técnicamente más elaborados en la escritura joyceana. Valdría la pena citar extensamente para proceder al análisis detallado de todos estos juegos espacio-temporales con una compleja significación narrativa. Asimismo, podremos observar de qué manera los motivos de la obertura se reinscriben en un flujo narrativo que los contextualiza y les restituye la significación que la obertura les escamotea.

The harping chords of prelude closed. A chord, longdrawn, expectant, drew a voice away.

—*When first I saw that form endearing...*

Richie turned.

—Si Dedalus' voice, he said.

—Braintipped, cheek touched with flame, they **listened** feeling that flow endearing flow over skin limbs human heart soul spine. Bloom signed to **Pat**, bald Pat is a waiter hard of hearing, to set ajar the door of the bar. The door of the bar. So. That will do. Pat, waiter, waited, waiting to hear, for he was hard of hear by the door.

—[...] *Sorrow from me seemed to depart.*

Through the hush of air a voice sang to them, low, not rain, not leaves in murmur, like no voice of strings or reeds or whatdoyoucallthem dulcimers touching their still ears with words, still hearts of their each his remembered lives. Good, good to hear: sorrow from them each seemed to from both depart when first they heard. When first they saw, lost Richie Poldy, mercy of beauty, heard from a person wouldn't expect it in the least, her first merciful lovesoft oftloved word.

Love that is singing: love's old sweet song. Bloom unwound slowly the elastic band of his packet. Love's old sweet **sonnez la gold**. Bloom wound a skein round four forkfingers, stretched it, relaxed, and wound it round his troubled double, fourfold, in octave, gyved them fast.

—*Full of hope and all delighted...*

Tenors get women by the score. Increase their flow. Throw flower at his feet. When will we meet? My head it simply. **Jingle** all delighted. He can't sing for tall hats. Your head it simply swirls. Perfumed for him. What perfume does your wife? I want to know. **Jing**. Stop. **Knock**. Last look at mirror always before she answers the door. The hall. There? How do you? I do well. There? What? Or? Phial of cachous, kissing comfits, in her satchel. Yes? Hands felt for the opulent.

Alas the voice rose, sighing, changed: loud, full, shining, proud.

—*But alas, 'twas idle dreaming...*

Glorious tone he has still. Cork air softer also their brogue. Silly man! Could have made oceans of money. Singing wrong words. Wore out his wife: now sings. But hard to tell. Only the two themselves. If he

doesn't break down. Keep a trot for the avenue. His hands and feet sing too. Drink. Nerves overstrung. Must be abstemious to sing. Jenny Lind soup: stock, sage, raw eggs, half pint of cream. For creamy dreamy.

Tenderness it welled: slow, swelling, full it **throbbled**. 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 jamjam 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**. The joy the feel the warm the. **Tup**. To pour o'er sluices pouring gushes. Flood, gush, flow, joygush, **tupthrob**. Now! Language of love.

—[...] *ray of hope is...*

Beaming. Lydia for Lidwell squeak scarcely hear so ladylike the muse unsqueaked a ray of hope.

Martha it is. Coincidence. Just going to write. Lionel's song. Lovely name you have. Can't write. Accept my little pres. Play on her heartstrings pursestrings too. She's a. I called you naughty boy. Still the name: Martha. How strange! Today.

The voice of Lionel returned, weaker but unwearied. It sang again to Richie Poldy Lydia Lidwell also sang to Pat open mouth ear waiting to wait. How first he saw that form endearing, how sorrow seemed to part, how look, form, word charmed him Gould Lidwell, won Pat Bloom's heart.

Wish I could see his face, though. Explain better. Why the barber in Drago's always looked my face when I spoke his face in the glass. Still hear it better here than in the bar though farther.

—*Each graceful look...*

First night **when first I saw her** at Mat Dillon's in Terenure. Yellow, black lace she wore. Musical chairs. We two the last. Fate. After her. Fate. Round and round slow. Quick round. We two. All looked. Halt. Down she sat. All ousted looked. Lips laughing. Yellow knees.

—*Charmed my eye...*

Singing. **Waiting** she sang. I turned her music. Full voice of perfume of what perfume does your lilactrees. Bosom I saw, both full, throat **warbling**. **First I saw**. She thanked me. Why did she me? Fate. Spanish eyes. Under a peartree alone patio this hour in old Madrid one side in shadow **Dolores shedolores**. At me. **Luring**. **Ah, alluring**.

—*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. In cry of lionel loneliness that she should know, must Martha feel. For only her he waited. Where? Here there try there here all try where. Somewhere.

—*Co-ome, thou lost one!*

Co-ome, thou dear one!

Alone. One love. One hope. One comfort me. Martha, chestnote,
Return!

—*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 spin 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, the endlessnessnessness...

—*To me!*

Siopold!

Consumed (272-275).

[Traducción: .

Se cerraron los acordes en arpeggio del preludio. Un acorde prolongado, esperando, arrastró una voz.

—*La primera vez que vi esa forma seductora.*

Richie se volvió.

—La voz de Sim Dedalus —dijo.

Los sesos excitados, las mejillas tocadas de llama, escucharon sintiendo esa corriente seductora corriente sobre piel miembros corazón humano alma espinazo. Bloom hizo una señal a Pat, el calvo Pat es un sirviente duro de oído, de dejar entreabierto la puerta del bar. La puerta del bar. Eso. Así está bien. Pat, atendiendo, atendía atento a oír pues era duro de oído, junto a la puerta.

—*La tristeza pareció alejarse de mí.*

A través del acallamiento del aire una voz cantaba para ellos, baja, no lluvia, no hojas en murmullo, como ninguna voz de cuerdas de lengüetas o comosellamen, dulcémeres, tocando sus quietos oídos con palabras, quietos corazones de sus sendas vidas recordadas. Bueno, bueno de oír: la tristeza pareció alejarse de ambos la primera vez que oyeron. La primera vez que vieron, el perdido Richie, Poldy, misericordia de belleza, oída de una persona que no se habrían esperado en absoluto, su primera palabra misericordiosa suave de amor tantas veces amada.

Amor que canta: vieja y dulce canción de amor. Bloom desenvolvió lentamente la tira elástica del paquete. Dulce y vieja de amor sonnez la oro. Bloom enlazó una madeja en tomo a cuatro dedos en tenedor, la estiró, la aflojó y la ató en tomo a su turbado doble, cuádruple, en octava y los ató fuerte.

—*Lleno de esperanza y todo encantado...*

Los tenores consiguen mujeres a docenas. Les aumenta la emisión.

Echarle una flor a sus pies ¿cuándo nos encontraremos? Me hierva la. Tintineo todo encantado. Él no puede cantar delante de las chisteras. Le hierva la cabeza a uno. Perfumada para él. ¿Qué perfume usa tu mujer? Quiero saberlo. Tinc. Se acabó. Llama a la puerta. Última mirada al espejo ella siempre antes de abrir la puerta. El vestíbulo. ¿Hola? ¿Cómo va? Muy bien. ¿Eh? ¿Qué? ¿O si no? Estuche de golosinas, confites de beso, en su bolso. ¿Sí? Él le buscaba con las manos sus opulentas.

¡Ay! La voz subió, suspirando, cambió: sonora llena, brillante, soberbia.

—*Pero, ay, era un vano soñar...*

Tiene todavía un timbre espléndido. El aire de Cork es más dulce, también su dialecto. ¡Qué estúpido! Podría haber ganado el dinero a mares. Equivoca las palabras al cantar. Consumió a su mujer: ahora canta. Pero es difícil decir. Sólo ellos dos mismos. Si es que él no se deshace. Al galope al cementerio. Canta también con las manos y los pies. La bebida. Los nervios excitados. Se debe ser abstemio para cantar. Sopa Jenny Lind: caldo, salvia, huevos crudos, media pinta de crema. La crema de la elegancia.

Ternura rebosada: lenta creciente. A todo latir. Así es la cosa. ¡Ah, dale! ¡Toma! Late, un latir, un pulsar orgulloso erecto.

¿Palabras? ¿Música? No: es lo que hay detrás.

Bloom enlazaba, desenlazaba, anudaba, desanudaba.

Bloom. Inundación caliente jaleojalea lámelotodo secreto fluía para fluir afuera en música, en deseo, flujo oscuro para lamer, invasor. Tocarla toparla tentarla tirarla. A tope. Poros a dilatar dilatándose. Top. El gozo el tocar el. Top. Derramar sobre compuertas chorros derramados. Inundación, chorro, flujo, chorro de gozo, latido, top-top. ¡Ahora! Lenguaje de amor.

—*...rayo de esperanza...*

Radiante. Lydia para Lidwell bisbiseo apenas oído tan señorial la musa avistar un rayo de esperanza.

Es Martha. Qué coincidencia. Precisamente iba a escribir. Acepta mi pequeño reg. Tocar las cuerdas del corazón cordones de la bolsa también. Es una. Te llamé niño malo. Sin embargo el nombre: Martha. ¡Qué extraño! Hoy.

La voz de Lionel volvió, débil pero incansable. Volvía a cantar para Richie Poldy Lydia Lidwell también cantaba para Pat boca abierta oído atento atendiendo. Cómo la primera vez que vio esa forma seductora, cómo la tristeza pareció alejarse de él, cómo la mirada, figura, palabra le encantaron a él Guld Lidwell, conquistaron el corazón de Pat Bloom.

Me gustaría verle la cara, sin embargo. Se entiende mejor. Por eso el barbero de Drago siempre me miraba a la cara cuando yo hablaba hacia su cara en el espejo. Sin embargo se oye mejor aquí que en el bar aunque más lejos.

—*Cada mirada graciosa...*

La primera noche que la vi en casa de Mat Dillon, en Terenure. Encajes amarillos, negros llevaba. Las sillas musicales. Nosotros dos los últimos. El destino. Detrás de ella, El destino. Vueltas y vueltas despacio. Vueltas deprisa. Nosotros dos. Todos miraron. Alto. Ella se sentó. Todos los que perdieron miraban. Labios rientes. Rodillas amarillas.

—*En cantaba mis ojos...*

Cantando. Ella cantó esperando. Yo le pasaba las hojas. Voz llena con el perfume de qué perfume usa tu lilas. El pecho le veía, los dos llenos, la garganta gorjeando. La primera vez que vi. Me dio las gracias. ¿Por qué ella a mí? El destino. Ojos españolescos. Bajo un peral a solas un patio a esta hora en el viejo Madrid un lado en sombra Dolores Elladolores. A mí. Atrayendo. Ah, atracción.

—*¡Martha! ¡Ah, Martha!*

Abandonando toda languidez Lionel clamaba en su dolor, en grito de pasión dominante al amor para que regresara con más profundos pero con ascendentes acordes de armonía. En rugido de leonino Lionel, para que ella supiera, Martha, lo tenía que sentir. Para ella sólo esperaba. ¿Dónde? Aquí allí probad allí aquí todos buscad dónde. En alguna parte.

—*Ven pe-erdidá*

—*Ven que-erida*

A solas. Un solo amor. Una sola esperanza. Un solo consuelo para mí. Martha, do de pecho, regresa.

—*¡Ven!*

Se cernía, ave, sostenía su vuelo, un veloz grito puro, cerniéndose esfera de plata, saltaba sereno, acelerando, sostenido, para que viniera, no prolongarlo demasiado largo aliento él alentando larga vida, cerniéndose alto, alto resplandeciente, inflamado, coronado, alto en la efulgencia simbólica, alto, del seno etéreo, alto de las lata vasta irradiación por todas partes todo cerniéndose todo alrededor en torno al todo, el infinotonitonito...

—*¡A mí!*

¡Simpold!

Consumido (I, 432-435).]

Un breve paréntesis explicativo con respecto a la tipografía del pasaje citado. Las cursivas están en el original y constituyen una invitación al lector para que *cante* el aria de *Martha* junto con Simon. Todas las frases en cursivas, separadas del monólogo interior de Bloom, pertenecen al aria en cuestión; los puntos suspensivos no hacen más que alertar a su fragmentación y al grado de colaboración que el texto exige del lector. Es evidente que Joyce espera que el lector (re)conozca el aria en cuestión —muy popular en la época, por otra parte—, que la pueda *oír* en su imaginación, que colme las lagunas y reconozca la significación de las elipsis. Por otra parte esas elipsis son otra manera de repre-

sentar los grados de atención de Bloom: qué partes del aria lo afectan más y a cuáles les pone menos atención. Restituyamos para ello el aria en su totalidad.

When first I saw that form endearing; / Sorrow from me seem'd to depart:
/ Each graceful look, each word so cheering / Charmed my eye and won
my heart. / Full of hope and all delighted, / None could feel more blest
than I; / All on Earth I then could wish for / Was near her to live and die:
/ But alas! 'twas idle dreaming, / And the dream too soon had flown; /
Not one ray of hope is gleaming; / I am lost, yes I am lost for she is gone.
/ When first I saw... won my heart. / Martha, Martha, I am sighing; / I am
weeping still; for thee; / Come thou lost one, / Come thou dear one, / Thou
alone canst comfort me: / Ah Martha return! Come to me!¹⁰

Como se podrá observar, el aria tiene un ritmo creciente de intensidad que va de la rememoración melancólica a la súplica para que la amada regrese. La cita fragmentada intenta dar este ritmo por medio de la yuxtaposición del verso citado y la glosa que hace Bloom en su monólogo interior. Por ejemplo, el estado de ánimo rememorativo de “*Each graceful look...*” entra en una especie de dúo con el recuerdo de Bloom de la noche en la conoció a Molly, incluso retomando las mismas palabras del aria, modulándolas con ligeros cambios: “when first I saw her”.

Ahora bien —y aquí es donde cobran sentido las otras peculiaridades tipográficas del pasaje citado—, muchas de las palabras y frases sueltas que conforman los motivos de la obertura aparecen aquí reinscritas en su contexto original: el aria de *Martha*. He marcado esas frases y palabras con negritas para dar cuenta visual de un interesante procedimiento de descontextualización-recontextualización de los motivos.

Es en el momento en que los vemos reinscritos en un contexto narrativo particular o —como en el caso del aria— intertextual, que los motivos desemanatizados adquieren plena significación; éste, huelga decirlo, es el procedimiento

¹⁰ El aria, para Lionel (tenor) es conocida como *M'appari*, y en este capítulo la canta Simon Dedalus, en una versión libre del italiano de Charles Jeffreys.

“Cuando por primera vez miré aquella forma amada; / el dolor me abandonó: / cada mirada llena de gracia, cada palabra llena de aliento / hechizó mis ojos y conquistó mi corazón. / Lleno de esperanza y de deleite, / nadie se sentía más bendito que yo; / todo lo que quería en este mundo / era cerca de ella vivir y morir: / Mas ¡ay! Fue vano sueño, / y muy pronto el sueño se desvaneció; / ni un rayo de esperanza brilla; / estoy perdido, sí, estoy perdido pues ella se ha ido. / Cando por primera vez miré... conquistó mi corazón. / Martha, Martha, aún suspiro / y lloro por ti. / Ven, que te he perdido, / ven amada mía, / sólo tú me puedes consolar. / ¡Ay Martha, regresa! ¡Ven a mí!” Citada en Gifford, 1988, 292.

de resemantización por medio de una recontextualización narrativa de todos los motivos a lo largo del capítulo. Es por ello que también he marcado con negritas otros motivos de la obertura, aun cuando no pertenezcan al aria cantada, con objeto de que el lector vaya viendo la dinámica de la contextualización de motivos originalmente descontextualizados. Por otra parte, los subrayados indican la manera tan fina —diría yo incluso, musical— de entretejer las palabras cantadas con las palabras pensadas y narradas que glosan y modulan el texto de la ópera en un nuevo contexto, lo cual nos remite a la percepción de Luciano Berio de que hay una continuidad entre la palabra y la música; algunas de las glosas no sólo dan una continuidad sino que en ellas se pierde la distinción entre poesía y prosa, entre poesía y música.

Observemos un verso de “M’appari” —“*Sorrow from me seemed to depart*”— y su expansión narrativo-musical. Por una parte se trata de una elaboración poética que indistingue prosa y poesía: “Through the hush of air a voice sang to them, low, not rain, not leaves in murmur, like no voice of strings or reeds or whatdoyoucallthem dulcimers touching their still ears with words, still hearts of their each his remembered lives”. Por otra parte, el material musical se transforma para sugerir el estado de ánimo tanto de Bloom como de Richie: “sorrow from them each seemed to from both depart when first they heard. When first they saw”. Conservo en esta última cita algunos subrayados para marcar las repeticiones, modulaciones y recontextualizaciones del verso original.

Esta fusión-modulación se expresa simbólicamente incluso en las transformaciones de los nombres de los personajes: el nombre sintético-simbólico, *Pat Bloom*, subraya el grado de silencio de las meditaciones de Bloom; *Siopold* opera la fusión, identificación entre el tenor que en este momento canta el aria —Simon Dedalus— y Leopold Bloom; finalmente se da la fusión del personaje de la ópera —Lionel— con el estado de ánimo de Bloom, manifestado en las modulaciones de su monólogo interior: “In cry of lionel loneliness that she should know, must Martha feel. For only her he waited. Where? Here there try there here all try where. Somewhere”.

De este modo, en el interior de Bloom, el canto de Simon se proyecta con una sonoridad y un ritmo que se presentan como una suerte de ecrasis musical, ya que el discurso se mimetiza con la intensidad del crescendo de la canción. Más aún, el monólogo interior y el monólogo narrado entreverados se organizan semánticamente como un *clímax* —en más de un sentido. Al imaginarse a Molly y a Boylan juntos, Bloom proyecta su ansiedad, su deseo frustrado y su fantasía voyerista sobre lo que está oyendo, de tal manera que la glosa interior es, simultáneamente, correlato de la música y de los escarceos eróticos entre Molly y Boylan. De ahí que, debido a estos montajes, el *clímax* se perciba como doble: musical y erótico. Veamos más de cerca estos virtuosismos técnicos.

Hacia el final del aria, en su momento climático, la voz se suspende durante varios segundos para intensificar la emoción, en un do de pecho de largo aliento. Ni música ni canto pueden ser transcritos verbalmente, como tales, pero un equivalente tipográfico y narrativo permite representar esta nota sostenida una octava más alta, recurriendo a la fragmentación, a la yuxtaposición y a la expansión —todo esto significado como estricta simultaneidad. Así, la última frase del aria —“Come to me!”— aparece dividido en el texto de Joyce: primero “Come” —con su doble connotación, musical y sexual—, seguido de unos puntos suspensivos que desembocan en el monólogo interior de Bloom. Los puntos suspensivos —nunca la grafía fue tan literal— sugieren la *simultaneidad* de la voz del tenor “suspendida” en el do de pecho y el flujo de conciencia de Bloom, que, a su vez, es el que le da una duración efectiva a la voz suspendida: “Come...” De este modo, el tiempo del discurso interior nos ofrece, por una parte, la medida temporal de la hazaña operística de mantener una nota tanto tiempo; por otra parte, el contenido semántico y el ritmo del monólogo nos sugieren tanto la altura de la nota como la intensidad de la voz y de la emoción. Se multiplican vertiginosamente los términos que significan la altura y el vuelo —“soared”, “leaped”, “bird”, “flight”, etcétera— ritmados por la repetición clave de ciertas palabras como el adjetivo, “high”, y el verbo, “soar”, diversamente conjugado. A esto se añade el juego polisémico de “sustained”, “to come”, términos susceptibles de ser leídos ya sea en la línea de interpretación/representación musical o en la erótica. El mismo ritmo da este efecto de una voz de largo aliento, al multiplicar la serie y abrir el compás rítmico de la puntuación hasta el jadeo: “sustained, to come, don’t spin it out too long long breath he breath long life...” Tras la doble suspensión en la que culmina este monólogo —tanto *semántica*, en la palabra misma “endlessnessness” y sus deformaciones onomatopéyicas que se miran en su sentido pues la propia palabra no termina, como *tipográfica* en los puntos suspensivos que alargan la interminable palabra y la interminable nota aguda—, tras la imposible diferición, sexual y musical, viene el final: “to me”; la consumación —“Consumed!”—, la fusión —“Siopold”— y el final: consumido/consumado.

De hecho, tendríamos que hablar, tal vez, de un triple clímax: el de la música, el de la fantasía de Bloom y el (pre)supuesto ausente: el orgasmo en Eccles Street. Porque hay aquí una ironía muy fina, así como una ambigüedad, propiciadas ambas por los montajes espaciales. En un primer momento parecería como que lo que Bloom imagina es una representación metafórica de lo que efectivamente está ocurriendo en Eccles Street, en ese mismo momento —la simultaneidad/yuxtaposición de los versos del aria y de los pensamientos de Bloom refuerzan esta impresión—; sin embargo, y gracias una vez más a los montajes espaciales que opera el texto, después que termina el aria de *Martha*,

nos damos cuenta de que, en el momento mismo de la fusión música-imaginación (Siopold), Boylan todavía *no ha llegado* (en más de un sentido); en ese momento —y el texto insiste en registrarlo *después* del final de esta secuencia— apenas va en Dorset Street, le faltan varias cuerdas-minutos para llegar a la cita. Es irónico constatar que, si por montaje espacial Boylan se le adelantó a Bloom al llegar al Ormond; por el mismo montaje espacial, aunado al montaje temporal de la maravillosa *cópula* música-fantasia, Bloom, a pesar de todo y contra todo lo que se esperaba, ha *llegado primero*, por esas rutas de la culpa y de la seducción que son las del mundo interior y exterior, rutas que, finalmente, se trazan allá dentro, en la imaginación y en el deseo.

Obras citadas

- BERIO, Luciano. 1998. *Thema-Omaggio a Joyce*, en *Many More Voices*. Cathy BERBERIAN, mezzo-soprano. BMG Entertainment, Nueva York. Texto en el folleto-carátula del CD. RCA Victor 09026-68302-2.
- BUDGEN, Frank. 1972. *James Joyce and the Making of 'Ulysses'*. Oxford: Universidad de Oxford.
- ELLMANN, Richard. 1977. *The Consciousness of Joyce*. Toronto / Nueva York: Universidad de Oxford.
- GIFFORD, Don y Robert J. SEIDMAN. 1988. *Ulysses Annotated*. Revised and expanded edition. Berkeley, Los Ángeles / Londres: Universidad de California.
- JOYCE, James. 1968 [1922]. *Ulysses*. Penguin Books.
- _____. 1979. *Ulysses*. Trad. José María VALVERDE. Barcelona: Lumen. 2 vols.
- MAYS, J. C. C. "Some Comments on the Dublin of *Ulysses*". Louis Bonnerot, comp. 1974. *Ulysses cinquante ans après. Témoignages franco-anglais sur le chef-d'oeuvre de James Joyce*. París: Didier. 83-98.