

ULYSSES DE JAMES JOYCE: EL CUERPO DE BLOOM, POETA CINÉTICO

RONAL IVÁN YEPES SERRANO

TRABAJO DE GRADO

Presentado como requisito para optar por el
Título de Profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
Facultad de Ciencias Sociales
Carrera de Estudios Literarios
Bogotá, 2020

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Jorge Humberto Peláez Piedrahíta, S.J.

DECANO ACADÉMICO

Germán Rodrigo Mejía Pavony

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Óscar Torres Duque

DIRECTOR DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Liliana Ramírez Gómez

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Óscar Torres Duque

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará por que no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y por que las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

Agradecimientos

Dedico este trabajo cinético a Angie, mi hermana, quien me regalo mi primer *Ulysses* en una edición bastante mala comprada en el centro de Bogotá y lo trajo hasta Santa Marta. A Hipólita (tía Poli) de quien escucho el sonsonete continuo que me dice “¡Pa lante mijo! ¡Nunca pa tras!” y, efectivamente, desde entonces no he parado de moverme... sin rumbo.

Contenido

Introducción	6
Capítulo 1: Bloom, el artista	11
1.1 Orden policial de lo sensible: la ambigüedad de los cuerpos-palabras	11
1.2 Leopold Bloom como una voz disonante.....	24
Capítulo 2: El cuerpo pensante	32
2.1 Filosofía en la cocina, la voz de los animales	32
2.2 Imitación del gesto filosófico.....	43
2.3 El jardín como utopía del <i>cuerpo-pensamiento</i> y el <i>espacio otro</i>	55
2.4 La habitación del matrimonio Bloom	65
Capítulo 3: las sirenas, la música del mundo	78
3.1 El cuerpo estético: lugar del arte sonoro.	78
3.2 Retintín de calesín	85
3.3 Cuerpo-instrumento musical	90
Conclusiones	93
Bibliografía	95

...En la literatura de este hemisferio (como en el mundo subsistente de Meinong) abundan los objetos ideales, convocados y disueltos en un momento, según las necesidades poéticas. Los determina, a veces, la mera simultaneidad. Hay objetos compuestos de dos términos, uno de carácter visual y otro auditivo: el color del naciente y el remoto grito de un pájaro. Los hay de muchos: el sol y el agua contra el pecho del nadador, el vago rosa trémulo que se ve con los ojos cerrados, la sensación de quien se deja llevar por un río y también por el sueño. Esos objetos de segundo grado pueden combinarse con otros; el proceso, mediante ciertas abreviaturas, es prácticamente infinito. Hay poemas famosos compuestos de una sola enorme palabra. Esta palabra integra un *objeto* poético creado por el autor.

Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. Jorge Luis Borges.

Introducción

El 10 de diciembre de 1920 James Joyce dirige una carta a Frank Budgen en la que dice lo siguiente: “Un detalle sobre Ulises (Bloom). Fantasea sobre Itaca [*sic*] (quiero volver al viejo camino de casa) y cuando llega de vuelta le entra desazón. [...] ¿Puedes decir a un pobre trabajador dónde está el clima ideal habitado por los hombres ideales?” (1982, vol. II, 101). La desazón de Leopold Bloom (como hombre-obrero según la carta) en *Ulysses* está dada por la búsqueda de ese “país ideal” en el que su “cuerpo ideal” habite, pero aquel lugar no tiene una topografía tangible, como tal, más acá del orden dominante, más acá del mundo-Dublín en donde predomina la disciplina y la sincronía de la máquina industrial que es descrita, según el sentimiento de Bloom, como un instrumento de muerte y desgarramiento del cuerpo humano. Él, sobre todo, experimenta esta represión espiritual por ser judío-católico y, además, descendiente de inmigrantes dado que su padre, Rudolph Virag, fue un húngaro emigrado a Irlanda y convertido del judaísmo al protestantismo. A partir de lo anterior, Bloom se muestra como un hombre en tensión con el mundo: la novela lo pone en escena como un cuerpo que transforma el lenguaje en un gesto desarticulado y grotesco. Este es un lenguaje truncado que se inscribe directamente en la carne y

es, al mismo tiempo, su deformación en sombras que emergen constantemente de todos los lugares que Bloom recorre a lo largo de Dublín. El mundo, en este sentido, es un lugar en el que se vinculan las ambigüedades temporales entre la circunstancia del presente y el pasado. Esta es una “opinión sobre las cosas” que el mismo Joyce manifiesta en una carta del 29 de agosto de 1904, donde escribe a Nora Barnacle (quien luego sería su esposa) refiriéndose a los lugares desde los que él se relaciona con el mundo y con todo el peso histórico inscrito en los cuerpos, espacios, tiempos, etc., en fin, con casi toda la tradición de su Dublín:

Mi entendimiento rechaza todo el orden social [...] y el cristianismo: el hogar, las virtudes reconocidas, las clases en la vida y las doctrinas religiosas [...] Hace seis años dejé la Iglesia Católica, con el odio más ferviente. Me resulta imposible permanecer en ella a causa de los impulsos de mi naturaleza [...] no puedo entrar en el orden social sino como vagabundo (1982, vol. 1: 85).

Este indicio no es solamente útil para establecer un vínculo con la elaboración biográfica de una vida en la literatura, es también el planteamiento de una poética que se realizará en el relato de James Joyce. El tipo de sujeto figurado aquí es aquel que se encuentra separado conscientemente del “orden social”, pero cuya contingencia material de todas maneras está sujeta al mundo. Esto se constituye en símbolo de la errancia encarnado en la figura del vagabundo. Errar, por un lado, no es solo caminar sin rumbo, sino que al regresar las cosas sean las mismas tanto en la realidad externa como en la interioridad de este particular héroe. Como condición que se le impone, es la errancia del hombre de la ciudad y del irlandés que está en tensión con el devenir histórico del sujeto que avanza en el tiempo y que retrocede en el ejercicio de su memoria y que imagina el mundo en el intersticio dejado por la distancia que hay entre término y término. En *Ulysses* no es posible la comunión como no es posible estar del todo vivo y del todo muerto; es, más bien, una

mezcla en la que espacios y estados del alma aparecen equiparados en un tercer término no enunciado o, mejor, enunciado en el resultado de la novela como creación de un mundo posible en esa estructura narrativa.

La obra es una descripción de su *vagabundeo* y de la forma en la que él se ve *afectado* por la ciudad y, puesto en marcha, muestra el camino contrario a esa disciplina impuesta, pone en escena una utopía contraria que tiene que ver con un cuerpo que es *pensamiento* o resonancia de un sentimiento, es decir, esa pequeña parte de espacio y la voluntad que lo anima como puesta en escena de un cuerpo intempestivo en el ámbito de la lengua. Pero también es un ser paradójico en el sentido en que es materia en movimiento, pero que desea la quietud del espíritu y para ello necesita de la quietud de la materia. A partir de esta aporía de deseos y fuerzas contrarias Leopold Bloom como cuerpo-pensamiento dibuja su propia parábola del espacio y del tiempo; por eso él, en su búsqueda emprendida, construye ese lugar ideal (un *espacio otro*) en el cual posar sus meditaciones, es decir, para Bloom aquel tiempo y aquel espacio ideales tienen que ver con el ocio prohibido a su cuerpo de trabajador (de publicista por comisión en los periódicos de Dublín): el ocio del pensamiento. Esta es una ocupación diferente del tiempo como una actividad ineluctable a dicho gesto ocioso. Entendamos este ocio del pensamiento en el sentido (irónico) en el que lo dice Jacques Rancière en *El filósofo y sus pobres*:

Los artesanos son efectivamente la ruina de la democracia. Pero por tener demasiado ocio. Se pasan el tiempo merodeando por las calles o en el ágora. Pueden así asistir a todas las asambleas y meterse en todo, a tontas y a locas. En cambio, la democracia de los campesinos será la mejor -la menos mala-. Los campesinos están retenidos en sus campos, la asamblea queda demasiado lejos. No tendrán el ocio necesario para ir y ejercer su poder. Y las cosas serán mucho mejor así. Porque si pudiesen acudir, se comportarían como hombres que carecen del único ocio que vale: el del pensamiento. (2013, 25)

En consecuencia, el hombre-Bloom recurre a la utopía o a la creación de lugares dentro de los lugares de Dublín (espacio dentro de espacio), pero para ello le es necesaria una forma diferente de concebirse a sí mismo como hombre material. Bloom parte de imaginarse a sí mismo como un *ser otro*, de esta manera se convierte (por medio de metamorfosis) en metáfora, estas aparecen de tres maneras: primero el *jardín-cuerpo-espacio utópico*: Bloom es flor que flota en un jardín oriental, es cuerpo ingrátido que paira sobre las aguas del mar muerto; segundo, como *imitación del gesto filosófico*: Bloom es hombre dedicado a la filosofía, a la imitación gesto a gesto de alguna que otra máxima filosófica; por último, los dos anteriores discurren consecuentemente en el *cuerpo estético* como resonancia musical de aquello que lo rodea. Para llegar a este tiempo y este espacio divergentes con respecto al lugar cotidiano del trabajo los lugares deben convertirse también en todo aquello que cruza a través de ese cuerpo, de esa sensibilidad particular, que digiere y poetiza toda la realidad circundante: una especie de deglución del mundo-Dublín que aparece por medio de metáforas, estas metáforas son agregación al mundo que amplifican o quiebran los límites de lo posible. En síntesis, el mundo-Dublín es agregación de la imaginación de Leopold Bloom, él lo poetiza y en este sentido es que la utopía bloomesca es estética, es decir, este espacio otro es recortado y reubicado en el lugar otro del régimen de las artes, en este caso, del arte narrativo y de la palabra novelada. Esta estética resulta política, según Rancière (2011), en el sentido de que

[a]quello que el singular del ‘arte’ designa es el recorte de un espacio de presentación por el cual las cosas del arte son identificadas como tales. Y aquello que liga la práctica del arte a la cuestión de lo común es la constitución, a la vez material y simbólica, de un cierto espacio-tiempo, de una suspensión en relación con las formas ordinarias de la experiencia sensibles. El arte no es político, en primer lugar, por los mensajes y los sentimientos que transmite acerca del orden del mundo. No es político, tampoco, por la manera en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la misma

distancia que toma con respecto a sus funciones, por la clase de tiempos y de espacio que instituye, por la manera en que recorta este tiempo y puebla este espacio. (32-33).

Esos lugares otros (espacios bloomescos) que me propongo aquí estudiar son: primero, la cocina como lugar en el que se producen las metáforas del pensamiento; segundo, el jardín como el lugar por excelencia del pensamiento tal como Bloom lo imagina. Por último, en estas topografías de lo posible el cuerpo aparece también como un lugar en el lugar, como un cuerpo utópico: al final, *Ulysses* termina por constituir un cuerpo-lugar otro particular como puro cuerpo resonante, a lo que yo llamo utopía sonora: un lugar en el sensorio de la escucha. Pero antes de llegar a ese lugar utópico es necesario reconstruir toda la armazón que constituye el orden y la concepción de la *máquina* tal como aparece en Dublín. Debemos recorrer los mecanismos y las tecnologías que la conforman. Primero, cómo aparece inscrita en el cuerpo y cómo se une a él por medio de metáforas y cuyo resultado evidencia la ficción discursiva que la constituye. Luego, analizar y recorrer desde la percepción de Bloom esa metáfora constituida y formada en un ámbito específico, que es la escucha como el lugar que ocupa la máquina y que embarga exasperantemente el cuerpo bloomesco.

Capítulo 1: Bloom, el artista

1.1 Orden policial de lo sensible: la ambigüedad de los cuerpos-palabras

En Leopold Bloom hay un constante malestar, él es un sujeto que “no está enteramente adentro” o “enteramente afuera” del ordenamiento de lo sensible en Dublín. Esta incomodidad bloomesca tiene que ver con dos aspectos: el cuerpo y la palabra o, mejor, cómo se compone el cuerpo por medio de las palabras dependiendo del régimen de expresión dentro de cada recorte del mundo sensible, es decir, los diferentes escenarios de representación que aparecen en la novela (periodismo, pintura, música, poesía etc.).

En el capítulo VII (“Eolo”), construido a partir de fragmentos que imitan los apartados y los titulares de un periódico, encontramos la escena de la imprenta en el periódico *Freeman’s Journal*. Leopold Bloom ha llegado allí después de haber asistido al entierro de Patrick Dignam en el capítulo anterior (VI). Luego se dispone a sellar el trato publicitario con Nannetti, maestro imprentero y político ítalo-irlandés: “Bloom laid his cutting on Mr Nannetti’s desk” y después “—excuse me, councillor, he said. This ad, you see. Keyes, you remember?”¹ (99). El trato es para publicar un aviso del negocio de Alexander Keyes: “—Like that, see. Two crossed keys here. A circle. Then here the name. Alexander Keyes, tea, wine and spirit merchant. So on”² (99). Así expone Bloom el proyecto de dicha publicidad, esa es la razón por la que ha entrado allí. Además, en su camino un sonido no ha dejado de irrumpir en sus pensamientos:

¹ En adelante, para las citas en inglés, cito siempre de esta edición: James Joyce (2008). *Ulysses*. Ed. por Hans Walter Gabler, Wolfhard Steppe y Claus Melchor. Londres: The Bodley Head.

La traducción no es mía, cito siempre de la versión en español de Zabaloy: James Joyce (2018). *Ulises*. trad. Marcelo Zabaloy en colaboración con Edgardo Russo. 2da ed. revisada. Buenos Aires: El Cuenco de Plata:

“Mr. Bloom apoyó su recorte sobre el escritorio de Nannetti.

—Discúlpeme, consejero —dijo—. Es por este aviso. Keyes, ¿lo recuerda?” (128).

² “—Así, mire. Dos llaves cruzadas aquí. Un círculo. Luego el nombre aquí Alexander Keyes, comerciante de té, vino y licores. Etcétera” (129).

A meek smile accompanied him as he lifted the counterflap, as he passed in through a sidedoor and along the warm dark stairs and passage, along the now reverberating boards. But will he save the circulation? Thumping. Thumping. He pushed in the glass swingdoor and entered, stepping over strewn packing paper. Though a lane of clanking drums he made his way towards Nannetti's reading close.³ (97-98)

Su camino y sus pensamientos están atravesados por un traqueteo constante. Estas máquinas son incesantes, imprimen sin parar: "The machines clanked on 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, print it over and over and up and back"⁴ (98); ellas interrumpen la actividad del pensamiento en Bloom y desea: "Want a cool head"⁵ (98). El ruido se hace ensordecedor e insoportable "Hell of racquet they make"⁶ (99). Así, Leopold Bloom nos expresa el sentimiento que le provoca el sonido mecánico de los tipos de impresión y que después él relaciona con una *máquina* como un aparato que *devora* y deshace a los hombres. Allí, en la medida en la que los tipos de la imprenta plasman en el papel palabras o "relatos" sobre hombres, sobre cuerpos de personas, está ejerciendo al mismo tiempo un poder: el de descomponer y dividir las vidas de los sujetos a quienes hace referencia o, podemos decirlo de otra manera, de ordenarlos, distribuirlos en el tiempo y el espacio del lenguaje. En este sentido, en el *Freeman's Journal* Bloom hace referencia a la muerte de Patrick Dignam y a cuyo funeral asistimos en el capítulo VI:

³ "Una mansa sonrisa lo acompañó mientras levantaba la tapa rebatible del mostrador, pasaba por la puerta lateral la tapa rebatible del mostrador. Pasaba por la puerta lateral y a lo largo de las escaleras oscuras y el pasillo, y por las tablas que ahora vibraban. ¿Pero salvará la circulación? Golpeteo. Golpeteo" (127).

⁴ "Las máquinas trepidaban al ritmo de tres por cuatro. Golpeteo, golpeteo, golpeteo. Ahora, si se quedara ahí paralizado y nadie supiera cómo pararlas seguirían traqueteando y traqueteando igual, imprimiendo una y otra vez sin parar" (128).

⁵ "Hace falta una cabeza despejada" (128).

⁶ "El infernal alboroto que hacen" (128).

Hynes here too: account of the funeral probably. Thumping. Thump.⁷

**WITH UNFEIGNED REGRET IT IS WE ANNOUNCE THE DISSOLUTION OF A
MOST RESPECTED DUBLIN BURGESS**

This morning the remains of the late Mr Patrick Dignam. Machines. Smash a man to atoms if they got him caught. Rule the world today. His machineries are pegging away too. Like these, got out of hand: fermenting. Working away, tearing away. And that old grey rat tearing to get in⁸ (98).

Aquí, en el mundo de las *máquinas* de impresión se escucha la frase pensada por Bloom “Despedazan a un hombre si lo atrapan [Smash a man to atoms if they got him caught]” referida a ellas. Al principio son solo los tipos de la imprenta, pero luego en la misma sentencia: “el gobierno del mundo [Rule the world today]”, es decir, una especie de régimen de la existencia del hombre dublinés y que, además, aparece generalizada a todas las máquinas como símbolo de un poder y metáfora de todas las que existen en Dublín y que en este contexto tienen que ver con aquellas que se apropian del cuerpo del hombre-Dignam y el hombre-Bloom y lo diluyen en sus mecanismos. A partir de ese sonido y esa actividad incesante de giros, impresiones y traqueteos (“Thumping” o “clank”, entre otros) Bloom establece una analogía con la muerte. En este sentido, para él, en épocas de la máquina industrial, aparece indicada por ese ruido que la precipita. Allí Bloom sugiere una *rasgadura* en el hombre y en cuyo cuerpo está inscrito ese “régimen” maquinizado, es decir, esa *rasgadura* es un sujeto descompuesto en piezas *como* una máquina está compuesta por piezas,

⁷ En la edición en inglés de Gabler estas dos primeras líneas aparecen en un fragmento anterior al titular de la nota periodística. Sin embargo, estoy de acuerdo con la traducción de Zabaloy que ubica las dos líneas posteriores a dicho titular y que le dan más sentido a la nota. Por otra parte, el traductor argentino se basa en la edición francesa, principalmente, en los casos en los que las ediciones en inglés difieren dado que para él es importante que en ella haya participado el mismo James Joyce.

⁸ “CON SINCERO PESAR ANUNCIAMOS LA DESAPARICIÓN DE UN HONORABLE CIUDADANO DE DUBLÍN
Hynes también aquí; probablemente una crónica del funeral. Golpeteo golpe. Esta mañana los restos del difunto. Mr Patrick Dignam. Máquinas. Despedazan a un hombre si lo atrapan. Hoy en día gobiernan el mundo. Los mecanismos de él también trabajan a todo vapor. Como éstas, desenfrenadas; fermentando. Trabajando a pleno, desgarrando a destajo. Y aquella vieja rata gris desgarrando para entrar” (127).

así el hombre y la máquina, en su forma de aparecer en el mundo, son equiparables. Ahora bien, este sentimiento bloomesco se puede desglosar así: por un lado, está la *descomposición orgánica* que corresponde a la pudrición propia de la materia en el tiempo y la muerte. Aquí opera un olvido: Dignam corre el riesgo de ser borrado de la memoria de sus amigos en la medida en la que está siendo cubierto por la tierra en el Glasnevin cemetery: “Otherwise you couldn’t remember the face after fifteen years, say”⁹ (93). Por otro lado, está la *descomposición en la máquina*. Puede referirse tanto al entramado de las palabras de una máquina de escribir (la crónica del funeral que Hynes supuestamente va a escribir) como la máquina industrial que se inscribe en el cuerpo del trabajador y quien se desgasta día tras día hasta que muere y de esta manera pasaría a la primera forma de descomposición. Por último, las dos anteriores convergen en el recurso de la sinécdoque, todo viene a reemplazar al hombre y “la parte por el todo” se convierte en una condición en la que el poder *se* ejerce. La sinécdoque es el recurso propiamente de sustitución en *Ulysses*: se sustituye al sujeto por un elemento cuya materia sea manipulable. A partir de este procedimiento poético que evidencia dicha relación Joyce muestra cómo los cuerpos y las palabras encuentran su punto de comunión: se unen en una metáfora, “un hombre es *como* una máquina”, dice el orden maquinizado dentro de la condición impuesta por la producción industrial. Lo anterior resulta en un perfeccionamiento de esa dependencia de hombre y máquina como un *progreso* que perpetúa la dominación. De esta manera Bloom, camino al cementerio en el coche fúnebre, ve al *Pointsman* [señalero] (el encargado de atender los caminos de los tranvías) que tiene que ajustar los rieles de las locomotoras a riesgo permanente de sufrir un accidente. En ese instante Bloom se pregunta “Couldn’t they invent something automatic so that the wheel itself much handier? Well but that fellow would lose his job then? Well but then another fellow would get a job making the new

⁹ “De otro modo no podrías recordar la cara después de quince años, digamos”. (122).

invention?”¹⁰ (76). En esta especie de “ley del obrero”, consistente en una constante dependencia de su herramienta y de la máquina que lo liga vitalmente a ella y a su trabajo, hay una *espiral de progreso* que avanza en la medida en la que prescinde de *lo anterior* y cuyo horizonte se prolonga al infinito. Está es la ficción del poder ordenador en *Ulysses* y la sinécdoque sería el instrumento ilimitado de ese orden en el mundo dublinés. Esta máquina-hombre tiene un segundo aspecto que se refiere a su ineluctable relación con el cuerpo militar, así lo vemos en el capítulo XV cuando un soldado de la corona inglesa está golpeando a Stephen:

PRIVATE COMPTON

Biff him, Harry.

STEPHEN

(to Private Compton) I don't know you name but you are quite right. Doctor Swift say one man in armour will beat ten men in their shirts. Shirt is synecdoche. Part of the whole¹¹ (480).

La fuerza de esta máquina cuerpo-militar es el resultado de una división del mundo en “segmentos”. Estos son modos de “ser y estar” en relación con un espacio y unas prácticas determinadas en estructuras disciplinares relativamente constantes como en la sociedad industrial del siglo XIX y que se expresan, por ejemplo, en el espacio y el tiempo cronometrado de las ciudades en los cuales está presente el ejercicio del poder de gobernar y ser gobernado. Para Deleuze & Guattari (2002) la sociedad está “precedida de relaciones biunívocas, y sucesivamente por oposiciones binarias, es decir, relaciones del tipo según las clases sociales, pero también los

¹⁰ “¿No podrían inventar algo automático de modo que giré más fácil? Pero entonces ese tipo perdería el trabajo. ¿Pero acaso no conseguiría trabajo otro fabricando el nuevo invento?” (76).

¹¹

“SOLDADO COMPTON

Dale un sopapo, Harry.

STEPHEN

(*al soldado Compton*) no sé cómo su nombre, pero tiene mucha razón. el doctor Swift dice que un hombre en armadura vence a diez hombres en camisa. La camisa es una sinécdoque. La parte por el todo”. (552).

hombres y las mujeres, los adultos y los niños” (214). O, en efecto, lo bueno y lo malo, lo que es del demonio y lo que es de Dios, el “orden” opuesto al “desorden”. Esto implica que no es el uso bruto de la fuerza lo que subyuga al hombre, sino que es la *rasgadura* que opera en él a partir de esa separación y relación binaria con el mundo producida en la relación fabril, cuyo movimiento oscilante va del cuerpo absorbido y ordenado de tiempo completo por su trabajo y su imposibilidad para dedicar sus gestos, su mente y su voz a *ser otro*. Esa rasgadura es la metáfora de un hombre en camisa, inerme, contra los hombres armados de hierro. El mundo dentro de estas tres formas de muerte está representado simbólicamente bajo la mirada inmutable de las estatuas del Glasnevin y que son el olvido de la vida y de sus formas encarnadas en el individuo: “The high railings of Prospect rippled past their gaze. Dark poplars, rare white forms. Forms more frequent, white shapes thronged amid the trees, white forms and fragments streaming by mutely, sustaining vain gestures on the air”¹² (83). Ante estos ojos blancos, estas bocas mudas y esos cuerpos sin expresión todo es igual, indiferenciable y homogenizado al ritmo de una vida maquinizada. La operación de la muerte unida a la operación de la máquina por medio de la metáfora de la rasgadura (Smash a man to atoms if they got him caught) resulta en una especie de deglución del cuerpo: las máquinas devoran el cuerpo del hombre-Dignam o del hombre-Bloom condenándolos al olvido y al paso efímero por el mundo-Dublín cuyo símbolo es esa mirada desinteresada de los cuerpos de piedra del cementerio. Esta inexpresividad y esta muerte que entierra cuerpos al ritmo de la máquina (más adelante veremos su relación con lo sonoro) está representada en el ritual del *réquiem* mostrado desde la visión de Leopold Bloom. Este consiste en una gestualidad controlada del cura, rítmica y repetitiva, junto con los adornos que lo acompañan: “Makes them feel more important to be prayed over in latin. Requiem mass. Crape weepers. Blackedged notepaper. Your name on the altarlist.

¹² “Las altas rejas de Prospect ondularon bajo sus miradas. Álamos oscuros, extrañas formas blancas. Formas blancas y fragmentos de monumentos pasaban mudos, haciendo vanos gestos en el aire”. (110).

Chilly place this”¹³ (85). El carácter del rito es estándar, no cambia a partir del individuo, sino una forma diseñada y aplicable a todos por igual. Así lo indica Bloom a continuación:

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. What harm if he could see what he was shaking over. Every mortal day a fresh batch: middleaged men, old women, children, women dead in childbirth, men with beards, baldheaded businessmen, consumptive girls with little sparrows’ breasts. All the year round he prayed the same thing over them all and shook water on top of them: sleep. On Dignam now.¹⁴ (86).

No importa quién está allí yaciendo en el ataúd, la individualidad se ha perdido, es solo un conjunto de órganos dispersos. A continuación de esta pérdida, el cuerpo muerto de Dignam, según Bloom, es una *máquina oxidada* privada de afectos, es decir, la muerte es el cuerpo que ya no alberga ninguna capacidad sensible de percepción como anverso de la vida que vendría a ser toda esta proliferación de sentimientos:

Your heart perhaps but what price the fellow in the six feet by two with his toes to the daisies? No touching that. Seat of the affection. Broken heart. A pump after all, pumping thousands of gallons of blood every day. One fine day it gets bunged up: and there you are. Lots of them lying around here: lungs, hearts, livers. Old rusty pumps: damn the thing else. The resurrection and the life. Once you are dead you are dead. That last day idea. Knocking them all up out of

¹³ “Les da más importancia al rezarlas en latín. Misa de réquiem. Brazaletes de luto. Papel carta con bordes negros. El nombre de uno consignado en el registro de la iglesia. Lugar helado este” (113).

¹⁴ “Esto es agua bendita, supongo. Siembra sueño con eso. Debe estar hasta la coronilla de ese trabajo, sacudiendo esa cosa sobre todos los cadáveres que le llevan al trote. No estaría mal que pudiera ver sobre qué la sacude. Cada día una nueva horneada: hombres con barba, comerciantes pelados, jóvenes tuberculosas con pechitos de gorrión. Todo el año ha rezado lo mismo sobre todos ellos y les ha sacudido encima el agua bendita: duerme. Ahora sobre Dignam”. (113).

their graves. Come forth, Lazarus! And he came fifth and lost the job. Get up! Last day! Then every fellow mousing around for his liver and his lights and the rest of his traps.¹⁵ (87).

En una escena posterior Bloom ve una rata entrando a una tumba del Glasnevin, para él ese es el símbolo que reúne a la muerte y la deglución que es, además, metáfora del mundo industrial maquinizado, de esta manera esta aparece como un círculo cerrado de aprovechamiento que devora el cuerpo: “One of those chaps [la rata] would make short work of a fellow. Pick the bones clean no matter who it was. Ordinary meat for them. A corpse is meat gone bad. Well and what’s cheese? Corpse of milk”¹⁶ (94). El poder de esta máquina de muerte que degluta la materia física del hombre dublinés es aquí el poder de dividir y desgarrar el cuerpo.

Según lo anterior tenemos dos aspectos de la máquina industrial a partir de las percepciones descritas por Bloom: primero, es un instrumento de muerte que rasga al hombre y cuyas metáforas utilizan la sinécdoque, es decir, el recurso de sustituir un todo por una parte y a partir de allí se ejerce el poder de muerte; segundo, la máquina es una espiral de progreso (el *Pointsman* y la rata aprovechando como alimento el cadáver, las metáforas del cuerpo como una máquina oxidada, etc.) que equipara el cuerpo con una máquina dócil y efímera condenada a la temporalidad del “pasar” a la muerte y el olvido del individuo. Existe una tercera forma en la que la muerte aparece simbolizada: la muerte es la proximidad de un sonido, de una resonancia que la indica.

¹⁵ “Tu corazón tal vez pero ¿qué importa al pobre tipo metido dos metros bajo tierra mirando crecer las raíces de las margaritas? No lo conmueve. La sede de los afectos. Corazón destrozado. Una bomba después de todo, bombeando centenares de litros de sangre por día. Un buen día se atasca: y ahí estás. Montones de ellos yaciendo por aquí: pulmones, corazones, hígados. Viejas bombas oxidadas: un punto, eso es todo. La resurrección y la vida. Cuando estás muerto estás muerto. Esa idea del juicio final. Llamando a todos en sus tumbas para despertarlos. ¡Levántate, Lázaro! Pero llegó tarde y perdió el trabajo. Su hígado, sus bofes y el resto de sus bártulos. Encontrar todas sus malditas partes esa mañana”. (114-115).

¹⁶ “Un bicho de eso debe hacer un trabajo rápido con un tipo. Le dejan los huesos limpios sin importarles quién era. Carne como cualquiera para ellos. Un cadáver es carne descompuesta. ¿Y qué es el queso? El cadáver de la leche” (132).

En este sentido la escena continúa desenvolviéndose: Bloom y sus amigos han tomado un carruaje fúnebre que llevará el cadáver de Patrick Dignam hasta el cementerio atravesando gran parte de la ciudad. En su recorrido se escucha constantemente el traqueteo del carruaje al mismo tiempo que este sonido se une, en la mente Bloom, a las meditaciones sobre la muerte. Escuchemos:

All waited. Then wheels were heard from in front, turning: then nearer: then horses' hoofs. A jolt. Their carriage began to move, creaking and swaying. Other hoofs and creaking wheels started behind. [...]

They waited still, their knees jogging, till they had turned and were passing along the tramtracks. Tritonville road. Quicker. The wheels rattled rolling over the cobbled causeway and the crazy glasses shook rattling in the doorframes¹⁷ (72).

The carriage, passing the open drains and mounds of rippedup roadway before the tenement houses, lurched round the corner and, swerving back to the tramtrack, rolled in noisily with chattering wheels.¹⁸ (73).

The carriage climbed more slowly the hill of Rutland square. Rattle his bones. Over the stones. Only a pauper. Nobody owns.¹⁹ (79).

He looked away from me. He knows. Rattle his bones.²⁰ (80).

¹⁷ “Todos esperaban. Después se escucharon las ruedas, desde adelante, girando; después más cerca; cascos de caballos después. Un sacudón. El carruaje echó a andar, crujiendo y balanceándose. Otros cascos y ruedas crujientes arrancaron detrás [...].

Todavía esperaban, con las rodillas que se sacudían, hasta doblar y costear los rieles del tranvía. Tritonville road. Se apura. Las ruedas traquetearon rodando sobre los adoquines y los cristales dislocados se sacudían traqueteando en los marcos de las puertas”. (97 – 98).

¹⁸ “Dejando atrás los drenajes abiertos y los montículos de la calzada rota, el carruaje se sacudió doblando la esquina y, retomando los rieles del tranvía, rodó con el estrépito de sus ruedas traqueteantes [...]”. (98).

¹⁹ “El carruaje trepó más lentamente la colina de Rutland Square. Traquetear de huesos. Sobre el empedrado. Apenas un pobre. Que nadie reclama”. (105).

²⁰ “Miró para otro lado. Lo sabe. Traquetear de huesos”. (106).

Estas metáforas del sonido mortuorio se completan más adelante cuando el ataúd aparece relacionado con un piano en el bar de Ormond en “Sirenas” (cap. XI): “Upholding the lid he (who?) gazed in the coffin (coffin?) at the oblique triple (piano!) wires”²¹ (216). La máquina de muerte es un instrumento de muerte que se percibe a partir del sonido; esta es la misma manera en la que aparece relacionada en el fragmento en la imprenta del *Freeman’s Journal*. En este sentido, tengamos en cuenta, por un momento, el paradigma sobre las máquinas en la siguiente sentencia de Deleuze (2006) en *Post-scriptum sobre las sociedades de control*: “Las antiguas sociedades de soberanía operaban con máquinas simples, palancas, poleas, relojes; las sociedades disciplinarias posteriores se equiparon con máquinas energéticas [...]” (4). Las máquinas simbolizan el orden social que las produce; en este sentido (y aquí nos aventuramos un poco más allá de la afirmación de Deleuze) la máquina es en su materialidad y en su manera de ser relatadas un producto de la imaginación y capacidad de simbolización de cada sociedad descrita; en este sentido Dublín tiene su propia máquina que la describe: la unión entre cuerpo y máquina por medio de una metáfora. En el tiempo de la fábrica hay una aleación que une el cuerpo del obrero a su herramienta. Su trabajo depende de ello, es decir, su supervivencia. El trabajador que solo posee su capacidad física en función de su trabajo necesita de los medios que la máquina le provee para vivir y, sin embargo, aunque necesario, es reemplazable. La máquina de la muerte está así compuesta por estos tres aspectos.

Los anteriores tres órdenes de la máquina sincronizan los cuerpos con el ritmo de la ciudad-máquina fabril para alcanzar el ideal de una modulación correcta de los gestos humanos, así como lo expresa Bloom en el capítulo VIII y que componen lo que vendría a ser el hombre-máquina: “His

²¹ Levantando la tapa él (¿quién?) miró adentro del ataúd (¿ataúd?) la triple hilera de cuerdas (¡piano!) oblicuas (264).

smile faced 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 same, day after day: squads of police marching out, back: trams in, out"²² (134). En esta meditación se reúne a continuación con las resonancias sobre la muerte: "Dignam carred off. Mina Purefoy swollen belly on a bed groaning to have a child tugged out of her. One born every second somewhere. Other dying every second. Since I fed the birds five minutes. Three hundred kicked the bucked"²³ (134-135). Hay, según lo anterior, una correspondencia entre el movimiento del cuerpo y el ritmo de la ciudad: ritmo de las máquinas componiendo y descomponiendo hombres en palabras, ritmo del trabajo del Pointsman en las vías del tren, ritmo de la rata devorando el cuerpo, ritmo del coche fúnebre llevando consigo el fin último de la vida privada de toda afectación sensible, ritmo de los cuerpos (policías) sincronizados en un gesto repetitivo e incesante con el ritmo de la ciudad-máquina y que compone una variación de lo que Foucault (2003) llama el hombre-máquina en *Vigilar y castigar*: "*L'Homme-machine* [...] es a la vez una reducción materialista del alma y una teoría general de la educación, en el centro de las cuales domina la noción de 'docilidad' que une al cuerpo analizable el cuerpo manipulable" (140, cursivas en el original). En *Ulysses* el hombre máquina es una variedad de esa aleación; y se dice además otra cosa: este cuerpo *es como* una máquina y es también su *razón de ser*, no puede ser otra cosa que cuerpo para el trabajo. Es la lógica presente en toda relación fabril, porque esos cuerpos policiales no pueden albergar la poesía, así lo dice Bloom: "For example one of those policemen [...] you couldn't squeeze a line of poetry

²² La sonrisa se le borró a medida que caminaba, una pesada nube ocultaba lentamente el sol, y ensombrecía aún más la oscura fachada del Trinity College. Los tranvías se cruzaban, iban y venían, resonaban. Palabras inútiles. Las cosas siguen igual, día tras día: escuadrones de policía que marchan, regresan; tranvías que van y vienen (169).

²³ Dignam acarreado. El vientre hinchado de Mina Purefoy echada en una cama gimiendo para que le arranquen el hijo de una vez por todas. Un nacimiento por segundo en alguna parte. Otro que muere cada segundo. Cinco minutos desde que di de comer a las aves. Trecientos estiraron la pata (170).

out of him. Don't know what poetry is even. Must be in a certain mood"²⁴ (136). Hace falta que esos cuerpos se sustraigan a su orden y ocupen su tiempo y su materia física para otra cosa. Entendemos aquí el *orden* en el sentido de “orden policial de lo sensible”; tal como lo dice Rancière (2011), este es lo que otorga a cada uno su espacio y su tiempo de acuerdo con lo que ha entregado la divinidad que supone “naturalezas” prediseñadas para tal o cual cosa. “La naturaleza” no es aquello “irracional” o, dicho de otro modo, lo arbitrario “ante lo cual pasaría el pensamiento, ni la ‘ideología’ en la que se disimularía la historia de la represión social” (36). Al contrario, continúa Rancière, el planteamiento es puesto en evidencia: “[...]la naturaleza debe ser objeto de decreto para convertirse en objeto de educación. Es la presuposición que se da el seleccionador-criador de almas para empezar su trabajo de formación de naturalezas. La naturaleza es una historia declarada como tal” (36). Es decir, una ficción aceptada por una comunidad. A esto es a lo que se llama *consenso*: a esa equivalencia entre una posición en las jerarquías sociales y las capacidades presupuestas de esta condición para pensar y sentir (36).

Pero la servidumbre va un poco más allá, pasa de ser una cuestión sobre la división del trabajo y el lugar que ocupa cada uno a transformarse en una marca corporal. Esta se encarga de establecer la dignidad y la indignidad de aquel que puede participar en el país del pensamiento. Al separar el filósofo (el hombre del pensamiento y al cual esta entregada la virtud de conocer la verdad), como guardián de la ciudad, del artesano. “[...] hay cuerpos que no pueden alojar la filosofía: cuerpos estigmatizados, marcados por la servidumbre del trabajo para la cual fueron hechos” (Rancière, 2011, 49).

²⁴ A uno de esos policías, por ejemplo [...], uno no podría exprimirles ni una línea de poesía. Ni siquiera saben lo que es la poesía. Hace falta cierta predisposición (171).

Es posible, fundada ya la incapacidad de no tener una voz, una modelación de los sentidos para garantizar la conservación de las posiciones intelectuales y las identidades que le corresponden.

Es lo que yo llamo la división policial de lo sensible: la existencia de una relación ‘armoniosa’ entre una ocupación y un equipamiento, entre un hecho de estar en un tiempo y un espacio específico, de ejercer en ellos ocupaciones definidas y de estar dotado de las capacidades de sentir, de decir y de hacer adecuadas a esas actividades. (Rancière, 2011, 46).

Ahora bien, Leopold Bloom es un cuerpo-pensamiento que constantemente construye territorios, espacios, sonidos, gestualidades, en síntesis, una utopía de sí mismo divergente con ese ordenamiento de las almas.

1.2 Leopold Bloom como una voz disonante

De esta manera, la palabra en *Ulysses* tiene otra función posible: es el lenguaje que tiene que ver con un gesto (un gesto contorsionado del rostro, del cuerpo y, así mismo, del lenguaje) y que, de alguna manera, blasfema contra sí mismo. La lengua con la que se escribe esta poesía es expresada con el cuerpo y con los signos del demonio. Una estética inoculada en el centro del orden binario del mundo que es la tradicional oposición entre el conjunto que expresa, por un lado, a Dios, como lo son rezar, persignarse, bendecir, en fin, que indican qué tan cerca está un hombre de los regímenes de salvación ya que según Le Goff (2008) “[e]n el sistema cristiano, los gestos deben ser la expresión, la prolongación, de los movimientos del corazón, de las virtudes del hombre interior. [...] Los gestos son signos, es decir, símbolos en el sentido agustiniano de *signum*. Los gestos son un elemento esencial del gran sistema simbólico medieval” (78); y, por otro lado, el conjunto de gestos desencajados propios del demonio y que en cierta época tuvieron que ver con las formas de actuación en el teatro y la literatura.

Allí se configura un cuerpo dual y dividido en sí mismo a partir de las formas binarias de ordenar el mundo y el hombre. Le Goff (2008) se refiere al cuerpo concebido como *ergastulum* que significa “prisión para esclavos”, es decir, separación entre cuerpo y alma. Así, en el occidente medieval, que Dios (*el verbo*) se haya hecho carne quería decir una humillación dado que la “carne” era el reflejo de la impureza, tanto así que la enfermedad por excelencia de la edad media, la lepra, entendida como degradación física y deformación corporal, era el reflejo manifiesto de la perversión (58). La sospecha a la que fueron sometidos los gestos estaba fundada también en los gesticuladores propios como los demonios y los que eran poseídos por ellos, así “los especialistas del gesto y gesticulación, los mimos y los poseídos, eran víctimas o servidores de Satanás. La milicia de Cristo era discreta, sobria en sus gestos. El ejército del diablo gesticulaba” (58). En este

sentido, el teatro como el lugar de la gesticulación que, además, exagera sus rasgos y los desencaja hace que aparezca ligado a una práctica del mal.

Los signos (gestos) que componen dicho lenguaje aparecen de dos maneras: por un lado, el gesto demoníaco ligado a la práctica del teatro y, por otro lado, es el gesto solemne del héroe que ha salido del averno y que ha purificado su cuerpo y su actitud luego de haberlo atravesado en los conocidos relatos de ordalías en la edad media. Le Goff (2008) sitúa este tiempo en el momento en que el purgatorio se evidenció como un discurso a comienzos del siglo XII. No quiere decir que antes no existiera, sino que es en esta época en que el conjunto de gestos que describen un comportamiento u otro empieza a entrar en una trama de relaciones discursivas y se hace notorio en ciertas narrativas de aquel tiempo (69). Los gestos mencionados por Le Goff aparecen en el purgatorio, es decir, en el lugar entre el cielo y el infierno y toda trayectoria en este lugar se dirige hacia un horizonte “El hombre debe dejar de ser un objeto de gesticulación del demonio para convertirse en un agente humano que gesticula y que sabe orientar su gesticulación en la triple dirección de lo alto, lo interior y lo moderado [...]. Así, el hombre podrá cumplir los gestos del gran retorno, el *redditus* a Dios” (66).

Ese teatro tiene lugar en el capítulo XV (“Circe”), construido a la manera de una pieza de este género y escrito con un lenguaje que se exagera y transfigura en sí mismo. Las escenas transcurren en Mabbot Street, más o menos a las 11 o 12 pm, lugar de los burdeles al norte de la Dublín de 1904. Bloom entra así a este lugar:

(The Mabbot Street entrance of nighttown, before which stretches an uncobbled tramside set with skeleton tracks, red and green will-o'-the-wisp and danger signals. Rows of grimy houses with Rabaiotti's halted ice gondola stunted men and women squabble. They grab wafers between which are wedged lumps of coral and copper snow. Sucking, they scatter

slowly, children. The swancomb o fthe gondola, highreared, forges on though the murk, white and blue under a light house. Whistles call and answer.).²⁵ (350).

Los “fuegos fatuos” mencionados aquí hacen referencia a una especie de luces fantasmagóricas utilizadas por las brujas para perder por caminos peligrosos a los viajeros. Así comienza y se compone el lugar y el extravío al que está entrando Bloom. Este es un espacio-tiempo en el que la *secuencialidad* del mundo está irisada porque el héroe se halla ahora en la expresión plena de su conciencia, en la percepción confusa del mundo onírico mezclado con el mundo tangible de la calle de tolerancia dublinaesa. Este capítulo es reverso de todo el mundo que rodea a Bloom, en él cada sujeto y cada objeto aparecen como una subjetividad con voz propia que expresar. Aquí las palabras no tienen su función en relación con algo externo a ellas, sino que, a la manera de una parodia, su efecto se produce en las lógicas de su propio discurso. En *Ulysses* este lenguaje establece relaciones y salva distancias, él hace que el carácter formal del discurso religioso, médico o histórico (la lengua) se traslade al lugar de la poesía y al uso de los lugares cotidianos de los hombres (el habla); enumera objetos reales e históricos, construye genealogías bíblicas con personajes irlandeses o los yuxtapone con personajes de la ficción literaria y de la tradición épica, todos relacionados en el discurso literario. Pongamos en relación esta lengua con la forma en la que Foucault describe el comportamiento del lenguaje del loco: “Esta se encuentra más próxima a la locura, este peligro radica en que la lengua [*langue*] es puesta por el habla [*parole*]” (104). Las palabras de la locura, en el fondo, quieren decir que en este lenguaje hay tanto una distancia como un “sentido” subyacente que las palabras de la convención no logran aprehender, es decir, este

²⁵ “(La entrada de Mabbot Street al barrio de los burdeles, frente a la que se extiende un conjunto de desvíos ferroviarios desadoquinados y vías muertas, fuegos fatuos verdes y rojos y señales de peligro. Hileras de casas mugrientas con las puertas boquiabiertas. Raros faroles con pantallas débilmente irisadas. Alrededor de la góndola estacionada de la Rabaiotti el heladero unos hombres y mujeres raquíuticos riñen. Sostienen cucuruchos en los que se apelotonan montañas de nieve de carbón y de cobre. Lamiendo, se dispersan lentamente. Niños. La cola de cisne de la góndola, enarbolada, se adentra en la penumbra, blanca y azul debajo de un faro. Silbatos que llaman y contestan)”. (423).

ejercicio es la denuncia en las palabras de la palabra misma y la apropiación de sus estructuras para hacer de ello *una lengua otra*. Esta lengua otra construida por esa locura retórica tiene que ver con el discurso científico de la palabra médica que, como discurso, *Ulysses* imita y parodia en voz de Mulligan, el joven y grotesco estudiante de medicina amigo de Stephen Dedalus, que aparece para dar un testimonio muy particular sobre Leopold Bloom:

DR MULLIGAN

(in motor jerkin, green motorgoggles on his brow) Dr Bloom is bisexually abnormal. He has recently escaped from Dr Eustace's private asylum for demented gentlemen. Born out of bedlock hereditary epilepsy is present, the consequence of unbridled lust. Traces of elephantiasis have been discovered among his ascendants. There are marked symptoms of chronic exhibitionism. Ambidexterity is also latent. He is prematurely bald from selfabuse, perversely idealistic in consequence, a reformed rake, and has metal teeth. In consequence of a family complex he has temporarily lost his memory and I believe him to be more sinned against than sinning. I have made a prevaginal examination and, after application of the acid test to 5427 anal, axillary, pectoral and pubic hairs, I declare him to be *virgo intacta*.²⁶ (402)

Este evento indica una manera de saber y establece un contrapunto con toda una tradición discursiva que describe quién puede y no puede saber sobre algo y cuáles son sus formas de decirlo, por ejemplo, la profesionalización y su ejercicio requieren de determinadas maneras de ser y estar como en el caso del médico:

²⁶ "DR. MULLIGAN

(En atuendo de automovilista, saco de cuero y antiparras verdes en la frente) El Dr. Bloom es bisexualmente anormal. Se ha escapado no hace mucho del asilo privado para caballeros dementes del Dr. Eustace. Nacido fuera del matrimonio, presenta una epilepsia hereditaria, consecuencia de una lujuria desenfrenada. Se han encontrado rastros de elefantiasis entre sus ancestros. Hay marcados signos de exhibicionismo crónico. Y además un ambidextrismo latente. Es prematuramente calvo por el autoabuso, perversamente idealista en consecuencia, un laberinto reformado, y tiene dientes de metal. Como consecuencia de un complejo familiar ha perdido temporariamente la memoria y creo que se ha pecado más en su contra de lo que él ha pecado. Efectué un estudio intravaginal y, después de aplicar un reactivo ácido a 5427 pelos anales, axilares, pectorales y púbicos, declaro que es virgo intacta. (Bloom se cubre los órganos genitales con su sombrero de alta calidad.)". (474).

La palabra médica no puede proceder de cualquiera; su valor, su eficacia, sus mismos poderes terapéuticos, y de una manera general su existencia como palabra médica, no son dissociables del personaje estatutariamente definido que tiene el derecho de articularla, reivindicando para ella el poder de conjurar el dolor y la muerte. (Foucault, 1996, 83)

Lo importante aquí, para Michel Foucault, es el paradigma que representa (con respecto a lo que constituye un campo del saber) todo el sistema de gestos y normatividades que legitiman el uso de la palabra en una disciplina o una ciencia como recorte del espacio y el tiempo de una vida. Saber es entonces una organización discursiva del lenguaje y de los cuerpos que tiene que ver con la puesta en escena de unas evidencias que describen ese saber, es decir, suponen una relación de transparencia entre las palabras y los objetos.

Contrario a este discurso regulado, en *Ulysses* toda esta locura del pensamiento, y que establece vínculos entre objetos y sujetos distantes, culmina en el desplazamiento mismo de la voz y de quien la posee. Ese ruido de las cosas desvía también las jerarquías de la razón y del poder de detentarla; en este caso, los objetos son los que tienen la capacidad de hablar y la capacidad del pensamiento; de alguna manera este es el lenguaje del mundo, nos dice Joyce, Dublín nos habla y nos entrega toda su poesía, todos sus signos, solo hay que aguzar el oído y saber escuchar, para poder traducir aquello que está en las cosas y percibir el sordo rumor de la locura. Así Bloom va por la calle, unos chiquillos estuvieron a punto de arrollarlo con sus bicicletas, suenan sus campanillas y en la mente de él resuenan así:

THE BELLS

Haltyaltyaltyall. [...]

THE GONG

Bang Bang Bla Bak Blud Bugg Bloo ²⁷ (355).

Más Adelante, el jabón, que ha llevado Bloom durante todo el día en su paso por Dublín, hace una declaración cuya forma de expresión es una copla, la poesía de las gentes comunes, de los considerados como simples:

THE SOAP

We're capital couple are Bloom and I.

He brightens the earth. I polish the sky ²⁸ (360).

La transgresión “consiste en que la lengua (o el código) esté implicada en el habla, arriesgada en ella (se supone que es el habla la que, ahora y en el momento en que reina, detenta todas las reglas del código), y en contrapartida el habla debe valer como una lengua” (Foucault, 2016, 103), es decir, dentro de la oposición entre lengua y habla:

Ustedes saben que se ha distinguido desde hace mucho tiempo la lengua [*langue*] (es decir, el código lingüístico que se impone a todos los individuos que hablan una lengua: el vocabulario, las reglas fonéticas y gramáticas, etc.) y el habla [*parole*], es decir, aquello que pronunciamos efectivamente en un momento dado (y que obedece más o menos al código, lo suficiente en cualquier caso para que seamos comprendidos por otra persona que hable o comprenda la misma lengua). (103)

Con esta voz de la locura, en el capítulo VI, Bloom construye una máquina (imaginaria) capaz de conservar la voz y de prolongar la vida, es decir, que de alguna manera usurpa el cuerpo de

²⁷ “LAS CAMPANILLAS
Altoaltodos. [...]
EL GONG
Bang Bang Bla Ble Bli Blo Bloo”. (428).

²⁸ EL JABÓN
Entre Bloom y yo formamos la pareja del millón,
Él le da luz a la tierra, brillo al cielo le doy yo (432).

Dignam (o una resonancia de él) a la muerte ocasionada por máquina industrial; la imaginación de Leopold Bloom se aventura a la creación (en el sentido de *poiesis*) de una tecnología que se opone al aparato fabril. “Besides how could you remember everybody?” se pregunta Bloom mientras entierran a Patrick Dignam. Se puede recordar por “Eyes, walk, voice, yes: gramophone. Have a gramophone in every grave or keep it in the house. [...] Remind you of the voice like the photograph reminds you of the face”²⁹ (93). Las máquinas de la voz imaginadas por Bloom son un punto de intersección entre la vida y la muerte, es decir, es un vértice a través del cual cruza no la vida o la muerte, sino una resonancia de ese sujeto que yace enterrado. En cada ataúd debería haber una tecnología que comunique desde adentro (por medio de una especie de pulsión sonora) con el exterior: “[...] an electric clock or a telephone in the coffin and some kind of a canvas airhole”³⁰ (91). El sonido puede suscitar mejor la imagen de un ser querido. En *Ulysses* la voz, la música o los ruidos ordinarios de la cotidianidad son un elemento que le insta al mundo disciplinar una democracia de la poesía, es decir, el derecho a surgir en los lugares menos esperados e incluso indignos del arte. No partimos aquí de la eficacia del discurso en la acción, en la forma en la que existe una comunicación directa entre las palabras que un sujeto pronuncia en determinado uso de la palabra y la acción que ella conllevaría. Al contrario, es la posibilidad que ellas permiten de construir un cuerpo diferente al de la máquina sirviéndose al mismo tiempo del lenguaje que a ellas pertenece. Digámoslo de esta manera: hablamos de cómo usurpa una inteligencia la voz de su espíritu al mundo de lo arbitrario y cómo la pone en escena para mostrarnos un pensamiento; en este sentido es que Rancière (2013) dice que “el discurso utópico solo es performativo en la cabeza del utopista o en la frase del comentarista” (208). Las máquinas

²⁹ “¿Por otra parte, cómo podrías recordar a todo el mundo? Los ojos, el andar, la voz. Bueno, la voz sí: gramófono. Tener un gramófono en cada tumba o uno en la casa. [...] Te recuerda la voz como la fotografía la cara” (122).

³⁰ “Una alarma eléctrica o un teléfono en el ataúd y alguna especie de respiradero” (120).

bloomescas son en este sentido una voz disonante que rompe con la codependencia que hay entre hombre y máquina en tanto arranca de su lugar en la fábrica esa máquina de muerte y la pone en función de la resonancia de una vida que de otra manera caería en el olvido, así esas máquinas vendrían a ser “máquinas de la memoria”. A este pensamiento de Bloom que irrumpe o es puesto en escena en *Ulysses* se lo puede poner en camino de la *emancipación* que es tomar, dentro del lugar de trabajo dado, el tiempo para ejercitar allí una conciencia de sí mismo. Dirigir la fuerza en una dirección diferente a la impuesta dentro de la relación laboral para apropiarse de la desposesión estética del lugar de trabajo, a lo cual llama Rancière (2013) *disenso*, que es “ganar, sobre la noche destinada a reproducir la fuerza de trabajo, el tiempo de leer, escribir o hablar; escribir o hablar no como obrero, sino como cualquier otro” (13). Es la capacidad de cada uno de establecer relaciones entre lo que ve, lo que siente y lo que sabe y construir su propio relato. Un juego de asociaciones y disociaciones.

Lo que hay son simplemente escenas de disenso, susceptibles de sobrevenir en cualquier parte, en cualquier momento. Disenso significa una organización de lo sensible en la que no hay ni realidad oculta bajo las apariencias, ni régimen único de presentación y de interpretación de lo dado que imponga a todos su evidencia. [...] En eso consiste un proceso de subjetivación política: en la acción de capacidades no contadas que vienen a escindir la unidad de lo dado y la evidencia de lo visible para diseñar una nueva topografía de lo posible. (Rancière, 2011, 52).

Estas escenas de disenso componen los siguientes dos capítulos. Pasamos así a analizar la construcción que hace Bloom de su propia utopía y la conquista estética de ese mundo.

Capítulo 2: El cuerpo pensante

2.1 Filosofía en la cocina, la voz de los animales

Nos introducimos al capítulo IV llamado “Calipso”. El nombre Calipso se refiere a la ninfa que aparece en la *Odisea* y en cuya isla de Ogigia pasa siete años Odiseo (o “Ulises” en su denominación latina). En este lugar ella intenta convencer al héroe de quedarse para siempre ofreciéndole la inmortalidad y otros placeres, pero él decide marcharse, dado que no puede olvidar a su esposa Penélope que está en Ítaca, su patria. La palabra “Calipso” significa artificiosa, oculta o la que oculta; en este sentido, por defecto, es aquella que utiliza sus ardidés para construir toda una ficción seductora y engañosa para extraviar el corazón de Odiseo. “Telémaco”, “Néstor”, “Proteo”, “Calipso”, “Lotófagos”, “Hades”, “Eolo”, “Lestrigones”, “Escila y Caribdis”, “Las Rocas Errantes”, “Sirenas”, “Cíclopes”, “Nausícaa”, “Los Bueyes del Sol”, “Circe”, “Eumeo”, “Ítaca” y “Penélope” son los títulos transitorios que Joyce utilizó en algún momento para denominar los dieciocho capítulos que conforman la novela, pero que después eliminó por considerarlos no necesarios ya cuando estaba lista para ser impresa. Estos títulos transitorios, tal como lo dice Umberto Eco (1993), “servía[n] al autor para poder disciplinar un material que si no se le habría escapado de las manos” (88) y, sin embargo,

[e]l hecho de que las referencias a los varios episodios de la *Odisea* no aparezcan en los títulos de los varios capítulos y de que Joyce no haya querido que aparecieran en las ediciones de su libro nos indica con bastante claridad que estas referencias servían durante el crecimiento del *Ulysses*, no al *Ulysses* crecido y acabado. (89)

Ahora bien, esto no implica que no se puedan hacer algunas interpretaciones al respecto teniendo en cuenta estos títulos o marcos formales generales de cada episodio. En este sentido, la relación con la ninfa de Ogigia está encarnado en Marion (Molly) Bloom, esposa de Leopold y

quien representa la seducción, el erotismo y el engaño puesto que ella le es infiel a su esposo con Blazes Boylan, empresario dublinés que prepara una gira de canto en compañía de Molly, quien es agregada a su lista de conquistas realizadas hasta el mediodía del 16 de junio de 1904.

En el capítulo IV de *Ulysses* el tiempo y el espacio *transcurren* dentro de la casa Bloom, particularmente en tres lugares: la cocina, la habitación del matrimonio y el patio trasero (donde está el retrete), con excepción del momento en el que él sale a la carnicería Dlugacz a comprar su anhelado riñón para el desayuno. El ambiente es de transiciones, seducciones y ocultamientos. Lo vemos, primero, cuando Bloom recoge la correspondencia y sube al cuarto: “—A letter for me from Milly, he said carefully, and a card to you. And a letter for you”³¹ (50). Luego la observa con erotismo, deja las cartas junto a ella y aprovecha para fijar su atención en las formas curvadas de su cuerpo; merodea por el cuarto esperando el momento en el que Molly abra la carta:

He laid her card and letter on the twill bedspread near the curve of her knees.

—Do you want the blind up?

Letting the blind up by gentle tugs halfway his backward eye saw her glance at the letter and tuck it under her pillow.³² (50)

Sin embargo, Molly no la abre en presencia de su esposo. Ella, sigilosamente, lo manda a preparar té; Bloom baja a la cocina, caminotea por el recinto, llevando trastes y enumerando los ingredientes de la comida que prepara:

³¹“ —Una carta de Milly para mí —dijo circunspecto— y una postal para ti. Y una carta para ti”. (71).

³² “Puso la carta y la postal sobre el cubrecama de sarga cerca de la curva de sus rodillas.

—¿Quieres que levante la cortina?

Mientras levantaba la cortina hasta la mitad con suaves tirones el raballo de su ojo la vio echar un vistazo a la carta y meterla bajo la almohada”. (72).

He prodded a fork into the kidney and slapped it over: then fitted the teapot on the tray. Its hump bumped as he took it up. Everything on it? Bread and butter, four, sugar, spoon, her cream. Yes. He carried it upstairs, his thumb hooked in the teapot handle.³³ (51)

Molly, simultáneamente, en el segundo piso se encuentra sola en la habitación matrimonial leyendo la carta que su esposo ha recogido para ella. Cuando Bloom sube y entra de nuevo al cuarto la ve recostada en la cama, la recorre con la mirada: “He looked calmly down on her bulk and between her large soft bubs, sloping within her nightdress like a shegoat’s udder”³⁴ (51-52). Luego ve el sobre rasgado asomado por debajo de la almohada: “A strip of torn envelope peeped from under the dimpled pillow. In act of going he stayed to straighten the bedspread”³⁵ (52). Bloom no resiste la curiosidad, impulsado por la sospecha de la infidelidad de Molly, y pregunta por la carta:

—Who was the letter from? he asked.

Bold hand. Marion.

—O, Boylan, she said. He’s bringing the programme.³⁶ (52).

El secretismo de Molly encierra el futuro encuentro sexual que ella va a tener con Boylan, el cual es hasta el capítulo XVIII (“Penélope”) una aparente sospecha de Bloom; pero tendremos confirmación de todos estos hechos cuando, al final de la novela, Molly toma el uso absoluto de la palabra y, en el silencioso discurso para sí misma, confirma dichos eventos que hasta el momento habían sido mencionados solo desde la perspectiva subjetiva (y dubitativa) del marido:

³³ “Clavó un tenedor en el riñón y lo dio vuelta de un cachetazo; luego puso la tetera en la bandeja. La abolladura se infló al levantarla. ¿Está todo? Pan y manteca, cuatro, azúcar, cuchara, la crema. Sí. La llevó escaleras arriba, con el dedo pulgar enganchado en el asa de la tetera”. (73).

³⁴ “Contempló con calma su corpulencia y el intervalo entre las grandes tetas suaves, que bajaban por el camión como las ubres de una cabra” (73).

³⁵ “Una tira de sobre roto asomaba bajo la almohada. Antes de salir se detuvo para extender el cubrecama”. (73).

³⁶ “—¿De quién era la carta? —preguntó.

Mano firme. Marion.

—Oh, Boylan —dijo ella—. Va a traer el programa”. (73).

when was it the night Boylan gave my hand a great squeeze going along by the Tolka in my hand there steals another I just pressed the back of his like that with my thumb to squeeze back singing the young May moon shes beaming love because he has an idea about him and me hes not such a fool he said Im dining out and going to the Gaiety though Im not to be always and ever wearing the same old hat.³⁷ (609-610).

Hasta aquí, entre las descripciones del lugar, las sensaciones de Molly, que es al mismo tiempo Calipso, y Leopold Bloom, queda conformado el ambiente que domina en este capítulo. Más adelante –ya lo veremos– estas escenas se agudizan simbólicamente al fijarnos un poco más en la manera en la que Bloom recibe estas imágenes y hace con ello todo un dispositivo estético de representación entendido como el planteamiento de una poética que es política en tanto que es ruptura a partir de la puesta en juego de la sensibilidad del hombre-Bloom en una situación de tensión con el mundo-Dublín que lo rodea y cómo configura un *espacio otro* en el cual se pone en movimiento el *cuerpo pensante* o *cuerpo pensamiento* como punto recurrente de esa estética.

Volvamos, entonces, para estos fines a lo que sucede en la cocina que es la primera aparición de Leopold Bloom. Más arriba he dicho que “el tiempo y el espacio transcurren” y no es una arbitrariedad considerar, justamente, que lo que implica *transcurso* se aplique también al espacio. En *Ulysses* el espacio es la experiencia de un movimiento. En efecto, la mirada de Bloom se posa fuera de sí mismo hacia las cosas, una forma de desposeimiento efímero para luego retornar a su propia voluntad. En este sentido, todo lo nombrado es también todo lo pensado por Bloom y no la sustracción de una objetividad pura y de identificación entre lo pensado-dicho y aquello que se ve.

³⁷ “cuándo fue la noche que Boylan me apretó fuerte la mano caminando por el Tolka y otra vez su mano se robó la mía le apreté el dorso de la suya con el pulgar como respuesta cantando la joven Luna de Mayo irradia amor pero él sospecha que hay algo entre nosotros no es tan tonto dijo voy a cenar afuera y después al Gaiety pero no le daré el gusto en todo caso sabe Dios que de alguna manera es un cambio no se puede usar eternamente el mismo sombrero viejo”. (691).

Es en este sentido en el que percibimos la presencia, desde el primer instante, de Leopold Bloom como un cuerpo expresado por sus sensaciones:

Mr Leopold Bloom ate with relish the inner organs of beasts and fowls. He liked thick giblet soup, nutty gizzards, a stuffed roast heart, liverslices fired with crustcumbs, fired hencods' roes. Most of all he liked grilled mutton kidney with gave to his palate a fine tang of faintly scented urine.

Kidneys were in his mind as he moved about the kitchen softly, righting her breakfast things on the humpy tray. Gelid light and air were in the kitchen but out of doors gentle summer morning everywhere.³⁸ (45)

El gusto indicado es el de Bloom, el movimiento experimentado en la cocina es la de su cuerpo que degusta y huele y que está caminando en la cocina, por último, la iluminación del sol que rompe en la mañana y que contrasta con el frío del recinto interior, es la impresión recibida por la sensibilidad de este mismo hombre. Todo cuanto se ve y se sabe de lo que hay dentro y fuera de la cocina lo podemos ver porque el hombre-Bloom, un cuerpo en movimiento, nos lo muestra. La creación del espacio y el tiempo a través de la percepción que cruza a través del cuerpo queda constatada como una actividad bloomesca típica cuando en el capítulo VIII (“Lestrigones”) Bloom reflexiona sobre el joven ciego y afinador de pianos que él ayuda a cruzar la calle: “A blind stripling stood tapping the curbstone with his slender cane. No tram in sight. Wants to cross”³⁹

³⁸ “Mr. Leopold Bloom comía con fruición los órganos internos de bestias y aves. Le gustaba la sopa espesa de menudos, las mollejas a la nuez, el corazón relleno al horno. Pero sobre todo le gustaban los riñones de cordero asados, que dejaban en su paladar un resabio a orina ligeramente perfumada

Tenía en mente los riñones mientras iba y venía silenciosamente por la cocina, disponiendo las cosas para el desayuno de ella sobre la bandeja abollada. En la cocina había una luz y un aire gélidos, pero puertas afuera una apacible mañana de verano se expandía por todos lados” (65).

³⁹ “Un joven ciego se detuvo al borde del cordón de la vereda con su delgado bastón. No hay tranvía a la vista. Quiere cruzar” (185).

(148). Bloom imagina la idea particular de Dublín que este joven debe de tener, dado que si no la puede ver ¿qué otras formas de imaginar el espacio habrá?

Mr Bloom walked behind the eyeless feet, a flatcut suit of herringbone tweed. Poor young fellow! How on earth did he know that van was there? Must have felt it. See things in their forehead perhaps: kind of sense of volume. Weight or size of it, something blacker than the dark. Wonder would he feel it if something was removed. Feel a gap. Queer idea of Dublin he must have, tapping his way round by the stones. Could he walk in a beeline if he hadn't that cane? Bloodless pious face like a fellow going in to be priest.⁴⁰ (148-149).

En efecto, el espacio imaginado por el “pobre joven ciego” es diferente al de cualquiera que lo pueda *ver* porque su percepción parte de otros sentidos, tanto físicos, como poéticos, es decir, el mundo-Dublín depende de quién lo perciba. Pero esta actividad tiene que ver, sobre todo, con la capacidad para *imaginar* este espacio. Así, en un ejercicio bloomesco de experimentación con el mundo se indica el papel que dicha imaginación cumple con respecto a la aparición de los objetos frente a su ser. Cruzando la esquina de Nassau Street, se detiene ante la vidriera de “Yates and Son”, tienda de lentes para los ojos, recorre otros objetos que hay allí. Luego dirige su mirada hacia el techo del banco al frente suyo. Hay un reloj con el que intenta probar los prismáticos; ¿alcanza a ver la hora desde esa distancia? El ejercicio no resulta: “[...]his lids came down in the lower rims of his irides. Can't see it. If you imagine it's there you can almost see it. Can't see it”⁴¹ (136). Los fenómenos físicos son ineluctables, las limitaciones de la materia son insuperables, excepto por la imaginación. Tal como aparece aquí, la imaginación es el recurso por medio del

⁴⁰ “Mr. Bloom caminó detrás de los pies sin ojos, traje sencillo de tweed espigado. ¡Pobre muchacho! ¿Cómo diablos podía saber que ese furgón estaba allí? Debe haberlo olfateado. A lo mejor ven las cosas con la frente. Un [sic] de sentido del volumen. Pero lo sentiría si se quitaba algo de ahí. Sentiría una brecha. Debe tener una idea bastante especial de Dublín, andar tanteando las piedras. ¿Podría caminar en línea recta si no tuviera el bastón? Figura exangüe y piadosa como quien está por meterse a sacerdote”. (186).

⁴¹ “Sus párpados bajaron hacia los bordes inferiores de las pupilas. No puedo verlo. Si uno se imagina que está ahí puede verlo, casi. No puedo verlo”. (172).

cual aquello que le falta a Bloom en el mundo circundante puede ser agregado “imaginando” dicho objeto como objeto de deseo, es decir, se recurre a la *poiesis*, a la virtud poética que hay en él. Por medio de este ejercicio Bloom construye toda la realidad divergente (con el orden policial) que aquí estamos analizando. Su actividad imaginativa tiene como resultado la utopía. Esta es percepción de la distancia que hay entre fenómeno y fenómeno físico del mundo-Dublín y su resonancia en el hombre-Bloom. Por eso, la escena siguiente a este ejercicio es la experimentación de esa virtud en Nassau Street o aquel otro en Lombart Street West, el observatorio de Dunsink que él no conoce y el cual es referencia para la hora media oficial de Irlanda (25 minutos posmeridianos de Greenwich) y, también, pasan por su mente la luna u otros planetas:

He faced about and, standing between the awnings, held out his right hand at arm's length toward the sun. Wanted to try that often. Yes: completely. The tip of his Little finger blotted out the sun's disk. Must be the focus where the rays cross. [...] There was a lot of talk about those sunspot when we were in Lombard street west.

[...] Now that I come to think of it that ball falls at Greenwich time. It's the clock is worked by an electric wire from Dunsink. Must go there some first Saturday of the month.

[...] Never know anything about it. Waste of time. Gasballs spinning about, crossing each other, passing. Same old dingdong always. Gas: then solid: then world: then cold: then dead shell drifting around, frozen rock, like that pineapple rock. The moon. Must be a new moon out, she said. I believe there is.⁴² (136-137).

⁴² “Se dio vuelta y, parándose bajo los toldos, extendió la mano derecha todo el largo del brazo hacia el sol. A menudo quise hacer la prueba. Sí: completamente. La yema del dedo meñique tapó el disco del sol. Debe ser el foco donde se cruzan los rayos del sol. [...] Se hablaba mucho de esas manchas solares cuando estábamos en Lombard Street West.

[...] Ahora que lo pienso, esa esfera cae a la hora de Greenwich. Es el reloj que funciona movido por un cable eléctrico que viene de Dunsink. Tengo que ir allí algún primer sábado de mes.

[...] Nunca sabremos nada al respecto. Pérdida de tiempo. Esferas de gas en rotación, entrecruzándose, pasando. Siempre el mismo dindón. Gas, luego sólido, luego mundo, luego frío, luego un caparazón muerto a la deriva, roca congelada como esa de ananá”. (172).

El mundo es una metáfora, esas rocas esféricas (“that pineapple rock”) que indica Bloom son comparadas con una especie de “rocas de dulce” o confites que él ha visto en una tienda al principio de este capítulo: “Pineapple rock, lemon platt, butter scotch. [...] Lozenge and confit manufacturer to His Majesty the King”⁴³ (124). Y también lo vemos cuando en la escena anterior en una reminiscencia de Bloom la luna aparece como metáfora al estilo típico del romanticismo en una canción que Molly cantaba, momento que se ubica temporalmente en la verificación de la infidelidad de ella mencionada más atrás porque la imaginación poética de Bloom tiene que ver con un continuo contrapunto de referencias a su experiencia personal:

Wait. The full moon was the night we were Sunday forthright exactly there is a new moon.
Walking down by the Tolka. Not bad for a Fairview moon. She was humming. The young
May moon she’s beaming, love. He other side of her. Elbow, arm. He. Glowworm’s la-amp is
gleaming, love. Touch, Fingers. Asking. Answer. Yes.⁴⁴ (137).

A partir de estas resonancias del cuerpo, de estas actividades de la sensibilidad se construye esa utopía concreta de la que hace parte la puesta en escena de este cuerpo en *Ulysses* como un lugar otro en el ámbito de un *sensorio* específico. Llamo a esto un *cuerpo pensante* o cuerpo-pensamiento y es partir de allí, de todo lo que en él resuena, que el espacio y el tiempo transcurre, es decir, ambos ámbitos de la realidad son solo posibles en tanto que atraviesan la voluntad de este cuerpo-pensamiento. Esto en tanto el pensamiento de Bloom es también su cuerpo, él es la encarnación de sus palabras, es decir, él salva la distancia que hay entre forma de la materia y pensamiento, las acerca por medio de su capacidad para hacer metáforas del mundo-Dublín

⁴³ “Roca de ananá, limón confitado, mantecado escocés. [...] fabricantes de pastillas y confites para Su Majestad el Rey”. (157).

⁴⁴ “Un momento. Luna llena fue la noche que estábamos domingo una quincena exactamente hay luna nueva. Caminando por el Tolka. Nada mal para una luna en Fairview. Ella tarareaba: La joven luna de mayo está brillando amor. Toque. Dedos. Requiriendo. Respuesta. Sí” (172).

(espacio y tiempo) por medio de sus recuerdos y su experiencia en esta ciudad. En adelante, “forma de pensamiento” se refiere a esta reelaboración joyceana del cuerpo. Todo cuerpo construido fuera de los espacios policiales está intrínsecamente relacionado con aquellos lugares fuera de todo lugar (espacios otros), son inseparables en tanto ambos son construcciones posibles solo en el régimen propio de cada utopía. Cuerpo y espacio, en Joyce, son una misma cosa. Es en este sentido en el que el autor dice, refiriéndose a Molly —y nada nos impide aplicarlo también a Bloom dado que ambos sujetos proceden de manera similar en cuanto a afectación y gestualidad del cuerpo se refiere—, en una carta del 16 de agosto a Frank Budgen: “*Weib. Ich bin der [sic] Fleisch der stets bejaht [...]*” (Joyce, 1982, 116, vol. II) y que traducen del alemán “Mujer. Yo soy la carne que siempre afirma”, un juego inverso con la identificación que hace de sí mismo Mefistófeles en *Fausto* de Goethe, Acto I: “Yo soy el espíritu que siempre niega”⁴⁵.

Este *cuerpo pensamiento* y este *espacio otro* operan solo en la distancia que hay entre la palabra, el signo y el desplazamiento que hay entre sentido y sentido que implica la inteligencia del hombre-Bloom. Este desvío es la distancia que hay entre la percepción sensible de Bloom como hombre que establece nuevas relaciones entre objeto y objeto partiendo primero de las distintas formas de experimentar dichos fenómenos en contacto con la experiencia propia de su voluntad. Así, en la escena de la cocina, luego de que él recibe la luz exterior y lo contrasta con el interior oscuro y gélido, el párrafo termina con “Made him feel a bit peckish”⁴⁶ (45). No hay relación alguna entre el recibir una imagen del ambiente exterior y la sensación interna del hambre y, sin embargo, esta es la forma en la que Bloom reacciona a dicho estímulo. Esta función en la novela es parecida a la

⁴⁵ La traducción del alemán y la referencia a Goethe aparecen como nota al pie de la misma carta.

⁴⁶ “Comenzó a sentir un poco de hambre” (65).

manera en la que funciona un *trigger*⁴⁷ o disparador: una herramienta utilizada en la informática y que se pone en funcionamiento en el momento en el que en una base de datos entra, sale o se actualiza un elemento. El *trigger* en la novela, como metáfora, es la manera en la que se ven accionados los sentidos y las reflexiones de Bloom por los olores, sabores, sonidos e imágenes recibidas del mundo y su forma de experimentarlas. Sin embargo, estas son solo visibles en la distancia que hay entre los distintos términos, no como conducentes al error en la percepción de Bloom, sino como una experiencia incalculable con el mundo y que entra en el ámbito de lo posible porque su proceder es poético-estético, entendido como una ruptura del orden en el que se distribuye quien puede y no puede poseer la palabra. Entendemos la distancia que hay entre los signos y las palabras en el sentido en el que lo dice Rancière (2018):

Ahora ya no hay que buscar el conocimiento de sí y del poder de la razón en la transparencia recíproca entre los signos del lenguaje y los signos del entendimiento. [...] La certeza del pensamiento también se retira más allá de las transparencias del lenguaje [...]. Se apoya en su acto propio, en esa tensión del espíritu que precede y orienta toda combinación de signos. [...] La inteligencia es atención y búsqueda antes de ser combinación de ideas. La voluntad es el poder de moverse, de actuar según el movimiento *propio*, antes de ser una instancia de elección. (94)

En estas líneas se expresa el papel que cumple la inteligencia humana en el sentido que *se les da* a los signos como un acto arbitrario. Los signos no son aquello entregado en un lenguaje y que presupone un sentido que hay que hallar, descubrir y evidenciar. Se entienden, tal como lo dice Rancière, como la relación entre distintos entes y cuyo resultado se conjuga con la capacidad

⁴⁷ Este concepto lo escuché por primera vez en relación con *Ulysses* en boca de Ana María Camargo en la clase de Literaturas de Vanguardia en 2019 y desde entonces me ha quedado resonando como un concepto-metáfora interesante en relación con la obra de James Joyce en general.

sensible de un hombre y su experiencia: “El hombre no aprende a hablar sino ligando las ideas con las palabras que obtiene de su nodriza” (93) o, podemos decirlo así, con todo lo que ve, escucha, degusta, huele, toca, etc. El hombre-Bloom actúa cercano a esta concepción de la arbitrariedad entre signos y palabras y es en este sentido en el que *Ulysses* toma lugar como puesta en escena de una subjetividad que pone en movimiento un espacio y un tiempo a través de su cuerpo-pensamiento.

2.2 Imitación del gesto filosófico

Ya se ha visto a Bloom en la cocina y cómo su cuerpo-pensamiento construye un espacio y tiempo *otro* en el seno de la realidad misma donde están interpolados; también se ha visto como su tensión hacia el mundo pone en escena nuevas relaciones entre lo que se ve, se escucha y se piensa y, en efecto, esta tensión de los sentidos tiene otra consecuencia: la imitación del gesto filosófico. Este aparece relacionado con una sensibilidad particular de Bloom hacia los animales, específicamente, del reconocimiento que él hace de la inteligencia de ellos. Luego de que se haya provocado la partición entre objeto y nombre el intersticio dejado allí puede ser llenado por el pensamiento-imaginación de Bloom con sus palabras, con la resonancia de sus pensamientos y con el uso propio de su razón para dar cuenta de los fenómenos experimentados haciendo uso de la utopía como medio para expresar ese lenguaje. En la misma escena de la cocina vemos cuando entra la gata:

“—Milk for the pussens, he [Bloom] said.

—Mrkgnao! the cat cried.”⁴⁸ (45)

Y luego Bloom parte de allí y construye un discurso que reivindica el pensamiento desde formas alternativas de comunicar y de reflexionar. Este momento se ubica en la cocina, en el instante mismo mencionado más arriba y que nos muestra a Bloom por primera vez en cuerpo y alma. La cocina se convierte para él en lugar *otro* y lugar en donde el gesto filosófico encuentra la metáfora de su utopía. El gesto filosófico al que me refiero aquí es descrito por Rancière (2011) en *El malestar en la estética* como el acto prohibido para todos aquellos ciudadanos fuera de su lugar de trabajo:

⁴⁸ “—Leche para la gatita —dijo.

—¡Mrkgniau! —respondió la gata”. (65)

Los artesanos, dice Platón, no tienen el tiempo para estar en otro lugar aparte de su trabajo. Este ‘otro lugar’ donde *no pueden* estar es sin duda la asamblea del pueblo. La ‘falta de tiempo’ es, de hecho, la prohibición naturalizada, inscrita en las formas mismas de la experiencia sensible. (34).

El planteamiento que aquí propongo es que en la mente de Bloom se conjugan experiencia individual y sensibilidad hacia el mundo como una reorganización de las jerarquías que separan la realidad de la capacidad de este hombre de construir versiones diferentes (de su cuerpo-pensante) de esa misma realidad, de la posibilidad poética del hombre-Bloom para ejercer el arte aun desde la realidad de la máquina industrial que le roba el tiempo y el espacio. A esta forma de pensamiento se adhiere el diálogo que sostiene Bloom con su mascota: el pasaje termina con el resonar de sus pensamientos y con el reconocimiento de que la gata entiende el vocabulario de signos que usan los hombres.

They call them stupid. They understand what we say better than we understand them. She understands all she wants to. Vindictive too. Cruel. Her nature. Curious mice never squeal. Seem to like it. Wonder what I look like to her. Height of a tower? No, she can jump me. [...].⁴⁹ (45)

Esta idea expresada por Bloom subvierte el orden tradicional, a saber, la razón antropocéntrica, en este caso, la ausencia del lenguaje en los animales. Este gesto contraría, al mismo tiempo, la lógica que supone que la palabra es un don otorgado al hombre y solo al hombre. De esta manera Bloom lo descentraliza como eje de toda racionalidad y, entonces, la desplaza hacia las cosas fuera de sí mismo, hacia lo que le es externo y que está ante sus sentidos tendientes a escuchar el lenguaje

⁴⁹ “Dicen que son estúpidos. Ellos entienden lo que les decimos mejor que nosotros a ellos. Ella entiende todo lo que quiere. Vengativa también. Me pregunto cómo me verá. ¿Alto como una torre? No, puede saltarme por encima. [...]”. (65).

de las cosas. Ahora bien, las palabras de Bloom se oponen a lo expuesto por Aristóteles en *De Anima* capítulo VIII y es esta inversión lo que hace de su gesto un hecho político en tanto que reordena la forma de entender la lengua y de quién posee la capacidad de ejercerla. Según la lógica aristotélica, hay una diferencia entre la voz humana y los sonidos producidos por los animales, llegando así a la conclusión de que solo el hombre posee capacidad de palabra.

En efecto, no todo sonido de un animal es voz, como dijimos (pues es posible emitir un sonido con la lengua, [o sin ella] como los que tosen), sino que lo que golpea debe ser animado y estar acompañado de una cierta imaginación ya que la voz sin duda es un sonido significativo. (2010 96, 420b)

La voz es, para Aristóteles, una manifestación del alma y del hecho de que un ser la posee. Joyce, al contrario, desplaza dichas opiniones y, en la plática de Bloom con su gata, posibilita un nuevo orden de la voz y de quien la posee. Él muestra por sí mismo como puede entablar un diálogo con su mascota al mismo tiempo que propone un gesto filosófico que se opone a otro: al de Aristóteles. Este es un acontecimiento de la palabra tal como aparece dentro del dispositivo representativo de la novela *Ulysses*. La palabra aquí es siempre un rumor que aparece como una afirmación que circula de boca en boca por Dublín, de esta manera Bloom se pregunta si al cortarles los bigotes a los gatos ellos no podrán cazar ratones: “Wonder is it true if you clip them they can’t mouse after. Why?” (46). El rumor es cualidad de lo sonoro y acontece fuera de su sentido original, es un sonido que está en expansión o que se reduce en cuanto es enunciada por múltiples voces, el rumor es el ruido puesto en movimiento y es, al mismo tiempo, el eco de la ciudad de Dublín como lugar en transición y que toma forma en el cuerpo de Bloom: son esas “Flat Dublin voices bawled in his head”⁵⁰ (64) de periódicos, letreros publicitarios, ruidos de la ciudad

⁵⁰ “Monótonas voces dublinesas le resonaban en la cabeza” (88).

y voces de transeúntes que discurren por los lugares que transita Bloom. Ahora bien, Bloom va un poco más allá. Esta forma de relacionar el mundo no se separa del ejercicio poético-estético. A partir de observar, pensar y caminar, el construye poesía. Esto está directamente relacionado con su tensión hacia el mundo que intenta sustraer de allí sonidos o alguna cualidad estética recortada resultante de este ejercicio. Lo sonoro, como dice Jean-Luc Nancy (2007), “[...] al contrario, arrebatada la forma. No la disuelve; más bien la ensancha, le da una amplitud, un espesor y una vibración o una ondulación a la que el dibujo nunca hace otra cosa que aproximarse. Lo visual persiste aun en su desvanecimiento, lo sonoro aparece y se desvanece aun en su permanencia” (12).

Los sonidos de Dublín en *Ulysses* participan de la conformación de la ciudad tanto como lo hace la enumeración de las calles y los lugares que Bloom visita a lo largo de su caminata. El sonido es en este sentido también espacio y en él hay una potencia que disgrega al mismo tiempo el cronometro al que está sujeta la ciudad como lugar de la máquina industrial. Así, él no cree o descrea de aquellos rumores. Para él es un punto de partida, de allí en adelante empieza a encadenar una serie de palabras para componer un discurso. Este se refiere, por causa y efecto, a los razonamientos que hace él, como hombre de palabra, de todo lo que se puede decir sobre una cosa: él construye de esta manera la ciudad Dublín, es decir, su espacio y su tiempo. Luego entramos en la imitación irónica que combina las tres poéticas planteadas en el capítulo XV (“Circe”) a saber, el discurso histórico, el discurso religioso y el discurso científico, este último lo vemos en la forma como concluye, en la escena de la gata, el curso de los pensamientos de Bloom que implican a su mascota:

He watched the bristles shining wirily in the weak light as she tipped three times and licked lightly. [...] They shine in the dark, perhaps, the tips. Or kind of feelers in the dark, perhaps. [...]

She lapped slower, then licking the saucer clean. Why are their tongues so rough? To lap better, all porous holes, Nothing she can eat? He glanced round him. No.⁵¹ (46)

Busca dar una razón a esos presupuestos como lo haría un científico, procede de la misma manera, es decir, utiliza formalmente el lenguaje perteneciente a esa materia para hablar de otra cosa, para recrear el mundo de lo dado en función de lo posible. En Joyce este procedimiento no es la búsqueda de una verdad o el alejamiento de ella. Es un rodeo alrededor de un conjunto de palabras, es la puesta en escena de las reflexiones de un hombre cuya sensibilidad queda expuesta en las palabras cotidianas. En estos razonamientos hay una potencia o *trigger*, un punto de partida para el hombre-Bloom, quien ha sido puesto en los márgenes y, por sí mismo, restituye su palabra y la hace entrar en el lugar de la poesía, lugar de lo posible y en cuyo régimen se ubica este cuerpo otro, diferente a aquel que solo sirve a los fines de la máquina industrial y que abarca todas las actividades del hombre.

Este es el reverso de una ciencia —de aquella que le roba la posibilidad del método antiguo: de aquellos que emprendían y elaboraban sus teorías a partir de la observación, la práctica y el ensayo directamente sobre el mundo prescindiendo de toda explicación externa a la experiencia misma de cada uno con la materia y con las ideas—. Así Bloom pasa de la filosofía al saber científico, él vuelve sobre el camino recorrido del discurso científico y discurre sobre la superficie de sus

⁵¹ “Miró los bigotes que relucían alambremente en la tenue luz mientras daba tres cortos lengüetazos y lamía con suavidad. Me pregunto si será cierto que si se los cortan no pueden cazar ratones. ¿Por qué? Brillan en la oscuridad, quién sabe, las puntas. O especie de antenas en la oscuridad, quizá. [...]

Lamió más despacio, después lamió hasta limpiar por completo el tazón. ¿Por qué serán tan ásperas sus lenguas? Para lamer mejor, todos esos orificios porosos. ¿Nada que ella pueda comer? Miró alrededor. No” (66).

conocimientos y su experiencia para predecir el clima o discernir sobre los fenómenos físicos tal como lo vemos en el capítulo IV cuando sale a la tienda a comprar el riñón de cerdo para el desayuno. “He crossed to the bright side, avoiding the loose cellarflap of number seventyfive. The sun was nearing the steeple of George’s church. Be a warm day I fancy. Specially in these black clothes feel it more. Black conducts, reflects, (refracts is it?), the heat”⁵² (46).

Cruza la calle, va hacia la iglesia, recibe la luz del sol y la visión del cielo, en medio de la descripción de estas sensaciones, lanza su sentencia: habrá un día caluroso. Pero la duda está ahí, las palabras expresan su dubitación, apenas es la expresión de ese sentimiento-pensamiento incalculable e indeterminado. Esta es una experimentación con el mundo. Una construcción del espacio diferente y al mismo tiempo de un mundo diferente al otorgado por la racionalidad científica. Pero la expresión de esta experiencia tiene relación directa de contacto del mundo-Dublín con el cuerpo. En el capítulo V (“Lotófagos”) aparece de esta manera: “Where was the chap I saw in that picture somewhere? Ah yes, in the dead sea floating on his back, reading a book with a parasol open. Couldn’t sink if you tried: so thick with salt. Because the weight of the water, no, the weight of the body in the water is equal to the weight?”⁵³ (58).

Primero sus pensamientos se posan sobre su cuerpo, lo sienten en toda su extensión imaginaria y lo relaciona con el ocio. El cuerpo es ingrávido sobre el agua, Bloom piensa cómo puede ser posible. La escena es realmente la descripción de una postal vista por él en algún lugar y lo que él intenta es copiar el gesto de aquel hombre: uno que él imagina como alguien dedicado al ocio y,

⁵² “Cruzó hacia la vereda del sol, evitando el tapasótano del número setenta y cinco. El sol se acercaba al campanario de la iglesia Saint George. Va a hacer calor, me imagino. Especialmente con esta ropa negra se siente más. El negro conduce, refleja (¿o es refracta?) el calor”. (67).

⁵³ “¿Dónde estaba ese tipo que vi en una ilustración en alguna parte? Ah, en el mar muerto, flotando sobre la espalda, leyendo un libro con una sombrilla abierta. No podrías hundirte aunque lo intentes: tan denso de sal. Porque el peso del agua, no, el peso del cuerpo en el agua es igual al peso de”. (82).

ya lo hemos visto, este es el tiempo que falta para dedicarse al pensamiento. Instalado en este gesto imaginario, Bloom se dedica a la ciencia: formula (o reformula) la ley de la gravedad:

It's a law something like that. Vance in high school cracking his fingerjoints, teaching. The college curriculum. Cracking curriculum. What is weight really when you say the weight? Thirtytwo feet per second. Law of falling bodies: per second per second. They all fall to the ground. The earth. It's the force of gravity of the earth is the weight.⁵⁴ (58)

De esta manera el cuerpo-pensamiento de Bloom está siempre *transcurriendo* en el espacio y el tiempo, porque para él estos ya son potencia de movimiento. Así lo vemos en el capítulo VIII (“Lestrigones”), Bloom pone un pie en el puente O’Connell, se detiene por un momento, sus sentidos se aguzan, una barcaza sobre el río que emana vapores olorosos a cerveza. Luego extiende su mirada sobre el Liffey y sus pensamientos fluyen con el agua. “It’s always flowing in a stream, never the same, which in the stream of life we trace. Because life is a stream”⁵⁵ (125). Se refiere a la antigua proposición de la filosofía del devenir cuya resonancia más conocida es la metáfora del río. Propuesta por Heráclito de Éfeso (según Platón), quien pronunció el famoso aforismo *πάντα ῥεῖ* (panta rhei), traducido literalmente como “todos los flujos [como un río]”, o figurativamente como “todo fluye, nada se detiene”. Si lo ponemos en relación con la resonancia del mundo-Dublín esta es ese flujo a través del cuerpo-pensamiento de Bloom, y no es tendencia hacia la significación o la adecuación de los sentidos a lo que se escucha sino que es escuchar y tender a lo posible o, en síntesis, emprender la búsqueda de la verdad, es un punto de partida que incita hacia sus razones. Es, según Jean-Luc Nancy (2007) “[u]n sentido en los límites o los bordes del sentido [...]. Estar

⁵⁴ “Es una ley o algo así. Vance en la escuela secundaria haciendo crujir los nudillos mientras enseñaba. Currículum de colegio. Currículum chasqueante. ¿Qué es en realidad el peso cuando uno dice peso? Treinta y dos pies por segundo, por segundo. Ley de la caída de los cuerpos: por segundo, por segundo. Todo cae al suelo. La tierra. Será que la fuerza de gravedad de la tierra es peso”. (82).

⁵⁵ “Siempre fluye en una corriente, nunca la misma, que en la corriente de la vida trazamos. Porque la vida es una corriente”. (159).

a la escucha es siempre estar a orillas del sentido o en un sentido de borde y extremidad, y como si el sonido no fuese justamente otra cosa que ese borde, esa franja o ese margen [...]” (18 y 20).

Y, agrego yo, toda resonancia implica una escucha individual y particular. Bloom no desvirtúa el planteamiento filosófico, no lo contradice, al contrario, su divagar parece que es la puesta en práctica del devenir, pero su fin no es la constatación término a término de dicha máxima antigua. Es, más bien, la búsqueda que él, como hombre, emprende a partir de dicha metáfora. En efecto, no la comprueba, pero en su camino es evidente que ha hallado muchas cosas gracias a este viejo recuerdo de la humanidad. El fragmento de esta cadena de reflexiones bloomescas sobre el devenir concluye así: “All kinds of places are good for ads”⁵⁶ (125). Pues bien, la frase del antiguo filósofo aparece aquí separada de cualquier condición original, es más, el fin de estos pensamientos no es la restitución de una idea original o una reconstrucción de lo que el filósofo quiso decir. Es la puesta en escena de ambas cosas y su combinación en la contingencia del tiempo de las ciudades-fábricas modernas. No es la banalización de la filosofía como panfleto publicitario, es la restitución del pensamiento del hombre-Bloom cuyo pensamiento está en relación con las resonancias de la tradición, pero puestas en contacto con sus ejercicios propios de filosofía. Es en este sentido, en el que la música del capítulo XI (“Sirenas”) aparece como una forma en la que todo el aparato sensible de un hombre común se pone en contacto con la estética del mundo-Dublín. Todas estas expresiones las encontramos en la carta de Joyce a Harriet Shaw Weaver del 20 de julio de 1919:

También me escribió el Sr. Brock para pedirme que le explicara el método (o métodos) de la locura en cuestión, pero esos métodos son tan variados, pues cambian de una hora del día a

⁵⁶ “Todo tipo de lugar es bueno para la publicidad” (159).

otra, de un órgano del cuerpo a otro, de episodio a episodio [...]. Los elementos necesarios no se fusionarán hasta después de una prolongada existencia juntos.

[...] y cada episodio sucesivo, que trata de alguna esfera de la cultura artística (retórica o música o dialéctica), deja tras sí un campo arrasado por el fuego. Desde que escribí el de las ‘Sirenas’ me resulta imposible de escuchar música de ningún tipo. (1982 51, vol. II)

Y esta carta puede ponerse en relación con la siguiente cita de *Ulysses*, sobre todo por la sentencia en la que Bloom muestra lo que él piensa con respecto a la escritura de los poetas:

The hungry famished gull

Flaps o'er the waters dull

That is how poets write, the similar sounds. But then Shakespeare has no rhymes: blank verse.

The flow of the language it is. The thought. Solemn.⁵⁷ (125)

Los versos sobre las gaviotas son invención del pensamiento vagabundo de Leopold Bloom. En este sentido, el método en cuestión es “the flow of the language” (“la fluidez del lenguaje”), es lo variable e impermanente; no por una cuestión de liquidez inaprehensible, *Ulysses* es todo forma ordenada según un esquema identificable⁵⁸, sino porque el trabajo poético (tanto del autor James Joyce como del personaje de su novela Leopold Bloom) es el establecimiento de relaciones (dentro de la arbitrariedad de la lengua) distintas entre los objetos y las percepciones, anteponiendo antes que nada el punto de vista, es decir, la inteligencia que observa y reflexiona sobre los fenómenos del mundo. Y esta inteligencia está representada por un cuerpo y su relación con el fluir del tiempo-espacio. Todos los hombres están sujetos a su transcurso y también en la época de las máquinas

⁵⁷ “*La gaviota famélica y hambrienta*
Aletea sobre las aguas lentas.”

Así es como escriben los poetas, sonidos que se asemejan. Sin embargo Shakespeare no usa rimas: versos blancos. Es la forma en que fluye el lenguaje. Los pensamientos. Solemnes” (158).

⁵⁸ Para ampliar más sobre este esquema se puede consultar el estudio que ha hecho Umberto Eco en *Las poéticas de Joyce* (1993).

del tiempo y el tiempo de la fábrica todo hombre ocupa su vida y la divide entre el trabajo y el descanso de su cuerpo para recuperar las fuerzas y retomar al día siguiente la misma rutina. En este sentido, el hombre del trabajo no dispondría de momentos de ocio para dedicarse a las actividades del pensamiento y la imaginación. Bloom se sale de estas lógicas por medio de un ejercicio de su espíritu: camina y piensa y, mientras lo hace, su deseo es prolongar el día: “Somewhere in the east: early morning: set off at dawn. Travel round in the front of the sun, steal a day’s march on him. Keep it up for ever never grow a day older technically. Walk along a strand, strange land [...]”⁵⁹ (47).

Este tiempo posible es el despertar de una sensibilidad diferente que se muestra en una nueva dedicación de los sentidos que transitan y se trasladan de un espacio a otro. Esto se muestra como la descripción de un paisaje diferente en medio del de Dublín: un paisaje oriental, lugares recurrentes en la mente de Bloom y que él relaciona con el ocio y la estimulación de la imaginación y del pensamiento. Gestos de la mente siempre vinculados a la actividad de caminar; caminar y pensar es la forma en la que se vinculan dos actividades y se relacionan dos formas de estar en el mundo. Otorga a la actividad del caminar el acto del pensamiento, es decir, construye un cuerpo que en su cotidianidad está realizando también una actividad del pensamiento. De esta manera, después de que Bloom sueña un tiempo diferente, también describe un lugar diferente que posee todo un universo en el que se pasea por una ciudad de oriente no identificada, bebe algunas infusiones, contempla las mezquitas y su visión se adorna con el sonido de un dulcémele:

Dark caves of carpet shops, big man, Turko the terrible, seated crosslegged, smoking a coiled pipe [...]. Drink water scented with fennel, sherbet. Dander along all day. [...] Getting on to

⁵⁹ “Algún lugar al este; de madrugada: partir al alba, dar la vuelta delante del sol, sacarle un día de ventaja. Seguir así por siempre y técnicamente no envejecer jamás ni un solo día. Caminar por la playa, tierra extraña [...]” (67).

sundown. The shadow of the mosques among the pillars: priest with a scroll rolled up. A shiver of the trees, signal, the evening wind. I pass on. Fading gold sky, moon, violet, colour of Molly's new garters. String. Listen. A girl playing one of those instruments what do you call them: dulcimers. I pass.⁶⁰ (47)

Al final, toda su experiencia se reúne en la reminiscencia erótica de las ligas de Molly. Esta es la única evocación, las demás imágenes presentes en la mente de Bloom son la recreación del mundo, sus ojos están puestos en el mundo-Dublín y allí, en el seno de su arquitectura, el hombre-Bloom construye otra arquitectura soñada.

Joyce quería encontrar una forma de expresión al gesto de *vagar*, esta forma debía abarcar toda la percepción sensible del hombre-Bloom que ha dispuesto sus sentidos para experimentar el mundo que lo rodea como una experiencia interior y, a partir de allí, intentar darle un lugar en la composición de un discurso, el de la poesía, el arte del relato y que cada escena de este vagabundeo tomara lugar con una forma diferente de expresión en la palabra, es decir, que cada cosa percibida construyera su propio lenguaje. Así lo dice Joyce en una carta del 6 de agosto de 1919 a su mecenas Harriet Shaw Weaver:

Entiendo que usted empiece a sentir desaliento ante los diferentes estilos de los episodios y prefiera el estilo inicial, de modo muy parecido al vagabundo que anhelaba llegar a la roca de Itaca [sic]. Pero en el espacio de un día sólo me es posible abarcar todos esos vagabundeos y darles expresión en la forma de ese día mediante esa variación que —créame, se lo ruego— no es caprichosa. (1982 vol. II, 53)

⁶⁰ “Oscuras cuevas de negocios de alfombras, hombre grande, Turco el terrible, sentado con las piernas cruzadas, fumando una pipa espiralada [...]. Tomar agua perfumada con hinojo, sherbet. Deambular todo el día [...]. El crepúsculo que llega. Las sombras de las mezquitas a lo largo de los pilares; sacerdote con un pergamino enrollado. Un temblor de árboles, una señal, el viento al anochecer. Sigo andando. Cielo dorado que se difumina [...]. Noche cielo luna, violeta, el color de las ligas nuevas de Molly. Cuerdas. Escucho. Una niña tocando uno de esos instrumentos cómo se llaman: dulcémeles. Paso”. (67).

Y, sin embargo, este lenguaje no es otro en sí mismo sino una forma diferente de organización del habla. La poesía la entendemos aquí en el sentido en el que la expresa Rancière: como el ejercicio intempestivo que irrumpe en la experiencia y se expresa en un recorte del espacio sensible por medio de las palabras (para este caso cualquier relato que entre en el espectro de la poesía en su sentido más amplio) usadas para describir un sentimiento interior de la inteligencia de cualquier hombre:

[...] antes que nada es el ejercicio de la primera virtud de nuestra inteligencia: la virtud *poética*. La imposibilidad en que nos hallamos de *decir* la verdad, incluso cuando la *sentimos*, nos hace hablar como poetas, relatar las aventuras de nuestro espíritu y verificar que sean comprendidas por otros aventureros, comunicar nuestro sentimiento y verlo compartido con otros seres que sienten. [...] es el ejercicio por el cual el ser humano se conoce y se confirma en su naturaleza de ser razonable, en decir, de animal ‘que hace palabras, figuras, comparaciones, para contar lo que piensa a sus semejantes’. (2018 110)

Esta creación improvisada como poeta intempestivo es una forma de hacer de *artesano*, el acto de hablar no es una transmisión de saber, es la constante creación de un lenguaje que necesita hacerse entender.

2.3 El jardín como utopía del *cuerpo-pensamiento* y el *espacio otro*

Para la composición particular que hace Bloom de estos espacios y cuerpos que lo habitan, volvemos a la *escena de la habitación* y la del *patio trasero* de su casa, como uno de los tres espacios en los cuales se mueve Bloom al principio de la segunda parte de la novela (capítulo IV o “Calipso”) y el cual es para él punto de partida para construir su utopía, si tenemos en cuenta que esta no es una separación total del mundo, sino una re-imaginación o una agregación al mundo-Dublín tal como lo hemos planteado aquí. En este sentido, todo espacio es un espacio imaginado y es al mismo tiempo una topografía de lo posible y esta topografía está expresada en la relación de Bloom con los jardines que luego tendrán su correlato en las meditaciones sobre oriente. Nos encontramos con un doble gesto. Por un lado, el pensamiento se estimula con la actividad de caminar que conquista ese cuerpo y que tiene lugar en la imaginación, pero esta actividad conduce toda al deseo de otra cosa: al deseo de sentarse y dedicar su cuerpo y su tiempo (su vida) a la filosofía, el gesto que participa en el *ágora* y que consiste en el uso de la palabra (como acto de deliberación sobre el destino propio), acto prohibido a estos cuerpos no especializados o diseñados para el pensamiento.

Bloom en contravía de esta prohibición imagina una línea divergente por la que transitan sus pensamientos. En el capítulo V camina acercándose al puente del ferrocarril mientras piensa en el efecto narcótico del cigarrillo: “Nice kind of evening feeling. No more wandering about. Just loll there: quiet dusk: let everything rip. Forget. Tell about places you have been, Strange customs”⁶¹ (65). Él contempla esa noche utópica y tranquila: las imágenes pasan frente sus ojos, siente el efecto relajante del cigarro y, por último, pone allí, en medio de ese paisaje, el cuerpo

⁶¹ “Agradable sensación nocturna. No deambular más de un lugar a otro. Sólo recostarse ahí: tranquilo crepúsculo; que todo siga su curso. Olvidar. Hablar de los lugares donde uno ha estado, hábitos exóticos” (89).

apacible de su ser apartado de toda preocupación, solo dedicado a conquistar el territorio de sus sueños y sus paraísos personales.

De esta manera caminar-pensar conduce por los caminos de la poesía porque es el acto de aquellos ociosos a la deriva que pueden caer en el lugar que no está indicado para ellos. Así la construcción de un cuerpo posible ubicado en una topografía totalmente diferente a la de una ciudad cuyas casas representan la petrificación de los irlandeses: “The irishman’s house is his coffin. Embalming in catacombs, mummies the same idea”⁶² (90). El cuerpo otro de Bloom es disruptivo con el orden al que se ha asignado y caracterizado como un cuerpo específico porque su actividad caminante-pensante conmueven la ciudad-Dublín como símbolo de esta petrificación.

La composición de estos lugares divergentes empieza en el capítulo IV. Allí se crea el proyecto que luego se convertirá en un *lugar otro* en donde el pensamiento de Bloom imagina un tiempo otro que se opone al lugar ordenado policialmente. En el patio trasero, en un lugar habitado ahora por la maleza, Bloom recorre con la mirada la superficie y, en cuanto lo hace, el suelo se transforma en un lugar lleno de frutos. Esta composición, esta enumeración de frutos y objetos, es un cuadro al estilo de las naturalezas muertas (*still-life*). Con ello se indica la pertenencia del arte al mundo, pero el procedimiento no es así de simple, porque para que funcione, este recorte que se hace del mundo tiene que hacer parte también del recorte que implica su puesta en funcionamiento en el escenario de la novela (de la disposición estética como tal) en conjunto con una sensibilidad; en este sentido la mente de Bloom constantemente recurrirá a un juego de imágenes que van desde estos cuadros, la puesta en relación con una

⁶² “La casa de un irlandés es su ataúd. Embalsamiento en las catacumbas, las momias, el mismo principio”. (119).

sensibilidad para luego hacer parte de las reflexiones filosóficas que estarán presentes en todos los lugares.

He bent down to regard a lean file of spearmint growing by the wall. Make a summerhouse here. Scarlet runners. Virginia creepers. Want to manure the whole place over, scabby soil. A coat of liver of sulphur. All soil like that without dung, Household slops. Loam, what is this that is? The hens in the next garden: their droppings are very good top dressing. Best of all though are the cattle, especially when they are fed on those oilcakes. Mulch of dung. Best thing to clean ladies' kid gloves. Dirty cleans. Asches too. Reclaim the whole place. Grow peas in that corner there. Lettuce. Always have fresh greens then. Still gardens have their drawbacks. That bee or bluebottle here Whitmonday.⁶³ (55)

Además, Bloom pone en funcionamiento la composición de este cuadro al ponerlo en relación con sus recuerdos. Al intervenir el dispositivo *a contrario* este dispositivo estético potencia la creación de un mundo y un cuerpo otro. El huerto que vemos aquí, en el capítulo v pasa a ser un lugar en oriente al mismo tiempo que el jardín botánico de Dublín:

So warm. His right hand once more more slowly went over his brow and hair. Then he put on his hat again, relieved: and read again: choice blend, made of the finest Ceylon brands. The far east. Lovely spot it must be: the garden of the world, big lazy leaves to float about on, cactuces, flowerly meads, snaky lianas they call them. Wonder is it like that.⁶⁴ (58)

⁶³ “Se inclinó a observar un delgado tallo de menta salvaje que crecía junto a la pared. Aquí voy a hacer una glorieta. Habichuelas escarlatas. Enredaderas de Virginia. Hace falta abonar el terreno, suelo ingrato. Una capa marrón de azufre. Toda tierra sería así si no se la abonara. Aguas servidas. Greda, ¿qué es esto? Las gallinas en el jardín de al lado; su caca es buena como abono. Sin embargo lo mejor es la bosta de vaca, especialmente cuando se alimentan con tortas de girasol. Colchón de abono. Lo mejor para limpiar los guantes de cabritilla de las damas. La mugre limpia. Las cenizas también. Recuperar todo el lugar. Cultivar arvejas en ese rincón. Lechuga. Entonces siempre tendremos verduras frescas. Sin embargo los jardines tienen su contra. Esa abeja o tábano aquí el lunes de Pentecostés”. (77).

⁶⁴ “Qué calor. Su mano derecha una vez más lentamente volvió a pasar por la frente y el cabello. Mezcla seleccionada, hecha con las más finas variedades de Ceilán. El lejano oriente. Hermoso lugar debe ser: el jardín del mundo, grandes hojas perezosas que flotan a la deriva, cactus, praderas florecidas, lianas-sierpe las llaman. Me pregunto si será así”. (82).

Se muestra el cuerpo ocioso de los cingaleses que es el cuerpo que Bloom desea tener, el gesto que Bloom desea imitar, “[t]hose Cinghalese lobbing about in the sun in *dolce far niente*, not doing a hand’s turn all day. Sleep six months out of twelve. Too hot to quarrel. Influence of the climate. Lethargy. Flowers of idleness. The air feeds most”⁶⁵ (58). Pero el gesto se reduplica al ser también el de los “lotófagos” (que es el título con el que se conoce este episodio de *Ulysses*) son los hombres que conoce Odiseo al desembarcar, después de que sus naves fueran desviadas del curso por el viento del norte y las corrientes más allá del cabo de Malea y Citera y, desde allí, tras nueve días llegaron al décimo a la tierra de los lotófagos (λωτοφάγοι). Allí la tripulación de Odiseo recibe de los nativos flores de loto las cuales provocan un efecto narcótico y de olvido de sí mismos, tanto así que pierden el curso del tiempo y del espacio. Esta “pérdida” en la mente de Bloom es simbólica: hay una confusión de los elementos que se integran para formar un cuerpo el cual experimenta una metamorfosis y un pétalo suspendido sobre la superficie del agua (una parte del todo) que es la sinécdoque con la que aparece metafóricamente, pero también es la flor completa (el todo). Así la materia de este cuerpo-pétalo-flor aparece como parte del jardín como lugar de la utopía y también como lugar en el que se produce el pensamiento como actividad del ocio: es, más adelante, el lugar de la producción poética. En este sentido, luego vemos cómo el curso de su utopía deriva, fluye, hacia el recuerdo de una postal en la que se mostraba a un hombre flotando en el mar muerto.

Azotes. Hothouse in Botanic gardens. Sensitive plants. Waterlilies. Petals to tired to. Sleeping sickness in the air. Walk on roseleaves. Imagine trying to eat tripe and cowheel. Where was

⁶⁵ “Esos cingaleses haraganeando al sol, en su dulce far niente. Sin mover un dedo en todo el día. Duermen seis meses de doce. Demasiado caluroso para discutir. Influencia del clima. Letargo. Flores del ocio. Se alimentan mayormente del aire” (82).

the chap I saw in that picture somewhere? Ah yes, in the dead sea floating on his back, reading a book with a parasol open. Couldn't sink if you tried: so thick with salt.⁶⁶ (58-59).

Es el cuerpo ingrávigo, suspendido, y del cual Bloom intenta sacar una consecuencia lógica: intenta explicar la ley de la gravedad o, en efecto, su anulación:

Because the weight of the water, no, the weight of the body in the water is equal to the weight?
It's a law something like that. Vance in High school cracking his fingerjoints, teaching. The college curriculum. Cracking curriculum. What is weight really when you say the weight?
Thirtytwo feet per second. Law of falling bodies: per second per second. They all fall to the ground. The earth. It's the force of gravity of the earth is the weight.⁶⁷ (59)

Bloom compuso todo un espacio, un jardín (los jardines de oriente, el país de los lotófagos y el jardín botánico de Dublín), en cuya geografía ubicó este cuerpo-pétalo-flor flotante cuya actividad es la del pensamiento y la dedicación a la observación y la ciencia; es la imitación de un gesto que puesto en funcionamiento pasa a ser el lugar del ocio y de la filosofía, es decir, aquel que se apropia del gesto prohibido por el orden policial de la máquina industrial. Estos cuerpos divergentes se convierten, al final del capítulo, en la resonancia de su propio cuerpo, siempre imaginario, siempre poetizado:

He foresaw his pale body reclined in it all full, naked, in a womb of warmth, oiled by scented melting soap, softly laved. He saw his trunk and limbs riprippled over and sustained, buoyed lightly upward, lemonyellow: his navel, bud of flesh: and saw the dark tangled curls of his

⁶⁶ "Azoos. El invernadero del Jardín Botánico. Plantas sensitivas. Nenúfares. Petalos demasiado cansados para. Enfermedad del sueño en el aire. Se camina sobre pétalos de rosas. Imagínate comer allí mondongo y osobuco. ¿Dónde estaba ese tipo que vi en una ilustración en alguna parte? Ah, en el mar muerto, flotando sobre la espalda, leyendo un libro con una sombrilla abierta. No podrías hundirte aunque lo intentes: tan denso de sal". (82).

⁶⁷ "Porque el peso del agua, no, el peso del cuerpo en el agua es igual al peso de. ¿O es que el volumen es igual al peso? Es una ley o algo así. Vence en la escuela secundaria haciendo crujir los nudillos mientras enseñaba. Currículum de colegio. Currículum chasqueante. ¿Qué es en realidad el peso cuando uno dice peso? Treinta y dos pies por segundo, por segundo. Ley de la caída de los cuerpos: por segundo, por segundo. Todo cae al suelo. La tierra. Será que la fuerza de gravedad de la tierra es peso". (82).

bush floating, floating hair of the stream around the limp father of thousands, a languid floating flower.⁶⁸ (71).

Este lugar de baños está, al final del capítulo, en los pensamientos de Bloom mientras camina hacia el sur por Westland Row (Dublín), y es allí adonde se dirige: “He walked cheerfully toward the mosque of the baths” (70). “Mezquita”, porque la arquitectura del lugar le evoca el anhelado “The far east” (58) que él recreaba al principio del capítulo como un jardín paradisiaco: “Remind you of a mosque, redbaked bricks, the minarets” (70). El capítulo empieza y termina con el mismo tema de los baños y de esta manera los pensamientos de Bloom sobre el jardín como lugar-cuerpo del ocio y la filosofía crean un círculo que encierra esta topografía poética. El jardín bloomesco es una arquitectura circular que se construye alrededor del cuerpo y es el cuerpo mismo; es una espacialidad construida a partir del lenguaje. Este lugar hace parte del mundo-Dublín, como exterioridad, pero es también un lugar imaginado, como interioridad, que no se separa de su materialidad, sino que la amplifica a partir de las resonancias de los deseos y los recuerdos del hombre-Bloom.

Así, este cuerpo nuevo en el que ahora habita la filosofía toma el camino de una aventura: Bloom crea un lenguaje nuevo a partir de la conversación de una carta que recibe de su secreta e ignota amante (él no ha tenido otro contacto con ella más allá de estas cartas); su lenguaje mantiene la estructura lingüística que corresponde a este discurso, pero utilizando un simbolismo redoblado a partir de los nombres de las flores. La invención bloomesca de este lenguaje floral reemplaza las palabras originales de la carta y también su sentido, es una lengua que reduplica las direcciones de su interpretación y de la forma en la que se entiende:

⁶⁸ “Veía con anticipación su pálido cuerpo reclinado allí, desnudo, dentro de un vientre cálido, ungido y perfumado por el jabón que se derretía, suavemente lavado. Veía su tronco y sus miembros acariciados por el agua sostenidos, flotando ligeramente, amarillo limón, el ombligo, botón carnoso; y vio los oscuros rizos enredados de su matorral flotando, flotante cabello en la corriente alrededor del flácido padre de miles, lánguida flor flotante”. (96).

He tore the flower gravely from its pinhole smelt its almost no smell and placed it in his heart pocket. Language of flowers. They like it because no-one can hear. Or a poison bouquet to strike him down. Then walking slowly forward he read the letter again, murmuring here and there a word. Angry tulips with you darling manflower punish your cactus if you don't please poor forgetmenot how I long violets to dear roses when we soon anemone meet all naughty nightstalk wife Martha's perfume.⁶⁹ (64)

El anverso de esta escritura es la carta de Martha Clifford que Bloom recibe en el capítulo v; él abre el sobre y encuentra una flor: "A flower. I think it's a. A yellow flower with flattened petals. Not annoyed then? What does she say?"⁷⁰ (63).

Luego tenemos las palabras escritas por Martha:

I got your last letter to me and thank you very much for it. I am sorry you did not like my last letter. Why did you enclose the stamps? I am awfully angry with you. I do wish I could punish you for that. I called you naughty boy because I do not like that other word.⁷¹ (63)

Con la posdata: "P. S. Do tell me what kind of perfume does your wife use. I want to know"⁷² (64). La carta dice otras cosas, pero solo estas frases murmura Bloom en el ejercicio de reinventarlas. Como si en ellas hubiera un contenido más amplio del que tienen. Es así como se transforman y, en el ámbito de las flores, el lenguaje bloomesco imita su forma, no en la

⁶⁹ "Solemnemente arrancó la flor de su alfiler, olfateó su casi no aroma y se la colocó en el bolsillo del corazón. El lenguaje de las flores. Les gusta porque nadie puede oírlo. O un ramo envenenado para fulminarlo. Después, avanzando con lentitud, volvió a leer la carta, murmurando aquí y allá una palabra. Tulipanes enojados contigo querido manfloro castigaré tu cactus si no me places pobre nomeolvides cómo deseo violetas para querido rosas cuándo pronto nos anémona encontremos muy bribonzuelo pedúnculo nocturno esposa perfume de Martha". (88).

⁷⁰ "Una flor. Creo que es una. Una flor amarilla con pétalos aplastados. ¿Entonces no está enojada? ¿Qué es lo que dice?" (87).

⁷¹ "Recibí tu última carta y estoy muy agradecida. Lamento que no te haya gustado la última mía. ¿Por qué incluíste las estampillas? Estoy muy enojada contigo. Te castigaría por eso. Te llamé bribonzuelo porque me parece sinmundo decir esa otra palabra" (87).

⁷² "P.S. Dime sin falta qué clase de perfume usa tu esposa. Quiero saberlo" (88).

invención de una grafía nueva, sino con ese mismo conjunto de símbolos y signos, pero puestos de manera diferente, organizados como un lenguaje que impugna sus límites. Este jardín de palabras es aquí un lugar en la lengua, y las subsecuentes heterotopías de este tipo son lugares idénticos: construcciones, en la palabra, de lugares-cuerpos tangentes a partir de esta recombinación de las maneras de enunciar el mundo-Dublín del hombre-Bloom.

No hay ahora separación del espacio como tal y relato sobre él. Lo que se dice sobre un lugar, es lo que se imagina sobre él y este no disminuye en su condición de geografía localizada, es solo agregación de una voz (como ruido silencioso), de lo que piensa Bloom, a esta topografía, pero su lugar es un lugar fuera de todo lugar, es decir, de todo ordenamiento y recorte en función de la máquina industrial. En efecto, existen lugares sin lugar topográfico en el mundo fuera de la imaginación humana. Para Foucault (2008), estas son las que él ha denominado “heterotopías”, que son

[c]iudades, planetas, continentes, universos cuya traza es imposible de ubicar en un mapa o de identificar en cielo alguno, simplemente porque no pertenecen a ningún espacio [...] me refiero, en suma, a la dulzura de las utopías. (2-3)

[...] Por lo general, la heterotopía tiene como regla yuxtaponer en un lugar real varios espacios que normalmente serían, o deberían ser incompatibles. El teatro, que es una heterotopía, hace que se sucedan sobre el rectángulo del escenario toda una serie de lugares incompatibles [...]. Pero quizá el más antiguo ejemplo de heterotopía sea el jardín: el jardín, creación milenaria que ciertamente tenía una significación mágica en Oriente. El tradicional jardín persa es un rectángulo dividido en cuatro partes, las cuales representan las regiones del mundo, los cuatro elementos de los cuales éste se compone; y en el centro, en el punto en el que se unen esos cuatro rectángulos, había un espacio sagrado, una fuente, un templo; y alrededor de ese centro, toda la vegetación del mundo debía hallarse reunida [...]. El jardín es un tapete en el que el

mundo entero es convocado para cumplir su perfección simbólica, y el tapete es un jardín que se mueve a través del espacio. (6)

En síntesis, lo que quiere decir aquí no es una separación entre lo imaginado y lo real o una oposición entre realidad y utopía, sino que todo lugar, todo espacio es a la vez un lugar imaginado que no se puede escindir entre *lo que sobre él se dice* y *lo que él es*, al contrario, allí radica la potencia del reconocimiento de un mundo posible y diferente en que es posible que un ser se conozca a sí mismo, esto porque entre una inteligencia que ordena, un gesto corporal que tantea el mundo y un acto que se manifiesta (imprevisible-impredecible) en cada momento particular hay una relación intrínseca, aquí todo obedece a un conjunto en el que su metáfora más abstracta es la voluntad que *se da* hacia el mundo sensible. En este sentido el jardín aparece como una extensión más del cuerpo. Este tipo de jardín terminaría, en la mente del utopista-Bloom, por contradecir la deglución de la muerte como fin último del hombre. En el cementerio Glasnevin, mientras entierran a Dignam, Bloom imagina el lugar como una topografía de transformación, tal como los cementerios orientales, en el que no hay, “técnicamente”, un fin último, sino una metamorfosis infinita de la forma de la vida:

Ought to be flowers of sleep. Chinese cemetaries with giant poppies growing produce the best opium Mastiansky told me. The Botanic Gardens are just over there. It's the blood sinking in the earth gives new life. Same idea those Jews they said killed the Christian boy. Every man his price. Well preserved fat corpse, gentleman, epicure, invaluable for fruit garden.⁷³ (89)

⁷³ “Tendría que haber adormideras. Los cementerios chinos con cultivos de amapolas gigantes producen el mejor opio, me dijo Matiansky. Los jardines Botánicos están justo allí. Es la sangre inmersa en la tierra lo que genera nueva vida. La misma idea de esos judíos que dicen que mataron al niño cristiano. Cada hombre tiene su precio. Cadáver gordo bien preservado de caballero, epicúreo, invaluable para huertas de frutales” (117).

Esta cita aparece en el capítulo VI (“Hades”, lugar de la muerte, de las sombras y de la descomposición de los cuerpos). Que aparezca aquí indica un contrarrelato que hace perdurar, más allá de la muerte, al hombre-Dignam en la mente de Bloom como resonancia de lo que él fue; vemos aquí la multiplicación de las células y su metamorfosis en otras formas vitales. En consecuencia, esta atomización en partículas vuelve eterna la materia:

I daresay the soil would be quite fat with corpse-manure, bones, flesh, nails. Charnelhouses. Dreadful. Turning green and pink decomposing. Rot quick in damp earth. The lean old ones tougher. Then a kind of a tallowy kind of a cheesy. Then begin to get black, black treacle oozing out of them. Then dried up. Deathmonths. Of course the cells or whatever they are go on living. Changing about. Live forever practically. Nothing to feed on feed on themselves.⁷⁴ (89)

⁷⁴ “Me atrevería a decir que el suelo debe ser muy fértil con el abono de los cadáveres, los huesos, la carne, las uñas, osarios. Espantoso. Poniéndose verde y rosa al descomponerse. La tierra húmeda los pudre rápidamente. Los viejos descarnados son los más duros. Luego una especie de grasa como un queso. Después empiezan a ponerse negros, negra melaza que fluye desde el interior. Después se secan. Polillas de la muerte. Claro que las células o lo que quiera que sean siguen viviendo. Cambiando. Prácticamente se vive para siempre. Sin nada con que alimentarse se alimentan a sí mismas”. (117).

2.4 La habitación del matrimonio Bloom

En ese jardín utópico Bloom ubica el cuerpo de su esposa dentro del adorno del dispositivo estético: él compone, a su manera, el mundo-habitación como lugar del arte y como recorte de un cuadro o de una escena del mundo. De esta manera está construida la habitación del matrimonio Bloom en el capítulo IV; en ella no falta nada al decorado de una pintura; incluso, hallamos una especie de *mise en abyme*, el cuadro del mundo real parece sumergirse en “El cuadro de la Ninfa” puesto en la pared sobre la cabecera de la cama en la que está recostada Molly. Sin embargo, lo que hay allí es realmente una identificación de ambas realidades a partir de la reduplicación de las experiencias; Bloom identifica, estableciendo similitudes, un parecido de las ninfas con Molly cuando ve el cabello de su esposa chorreado sobre la cama, “Not unlike her with her hair down: slimmer”⁷⁵ (53). Esta imagen tiene que ver con la impresión que Bloom recibe al entrar por segunda vez al cuarto, en el que se hace referencia al aspecto despeinado de ella: “Entering the bedroom he halfclosed his eyes and walked through warm yellow twilight towards her tousled head”⁷⁶ (50). Y, más adelante, esta escena y una fotografía de Molly pasarán a hacer parte de un discernimiento estético. Pero el argumento va un poco más allá, todos los elementos aquí presentes se combinan e intercambian sus posibilidades de estar. De esta manera, una conversación cotidiana termina por erigir la experiencia en un elemento cuya potencia demuestra la configuración de una sensibilidad que parte de lo que se tiene más próximo, y a partir de ahí construye un relato del cuerpo como un espacio en el que diversos elementos participan de la posibilidad de saber, es decir, la descripción de la inteligencia de una subjetividad, borroneando las fronteras y las separaciones que excluyen a los objetos (y sus formas de nombrarlos) entre sí.

⁷⁵ “No muy distinta de ella con el cabello suelto; más esbelta”. (74).

⁷⁶ “Al entrar en el dormitorio entrecerró los ojos y cruzó la cálida penumbra amarillenta hacia su cabeza despeinada”. (71).

El procedimiento parte de una desjerarquización de los lugares sagrados que ocupan los objetos del arte. Un libro tirado por ahí junto a una bacinica: “Not in the bed. Must have slid down. He stooped and lifted de valance. The book, fallen, sprawed against the bulge of the orangekeyed chamberpot”⁷⁷ (52). Molly bebiendo té en una taza rota, encima de la cama y el libro en las manos: “She swallowed a draught of tea from her cup held by nothandle and, having wiped her fingertips smartly in the blanket, began to search the text with the hairpin till she reached the word”⁷⁸ (52). Después aparece el cuadro en el que los elementos se combinan, Molly, las ninfas, la habitación, todo hace parte de un mismo plano de realidad.

The Bath of the Nymph over the bed. Given away the Easter number of *Photo Bits*: splendid masterpiece in art colours. Tea and six I gave for the frame. She said it would look nice over the bed. Naked nymphs: Greece: and for instance all the people that lived then.⁷⁹ (53)

Esta escena tiene su correlato en el capítulo XVI (“Ítaca”) en donde aparece relacionada ya con diversos regímenes de sensibilidad (fotografía, pintura, música, teatro, etc.) y, de nuevo, hace un recorte del recorte para ponerla en funcionamiento ya como un objeto propiamente estético, es decir, lo estético tiene que ver con el nivel en el cual se ubica el objeto en la narración. Aquí, a través de los ojos de Stephen, se describe la fotografía y el escenario que hay en ella, es decir, los elementos que están en dicho espacio recortado como un doble recorte de la realidad enunciada:

⁷⁷ “No está en la cama. Debe haberse deslizado. Se inclinó y levantó el volado del cubrecama. El libro, caído, abierto al medio contra el globo del orinal naranjarayas” (73).

⁷⁸ “Bebió un sorbo de la taza sin asa y, luego de limpiarse alegremente los dedos en la sábana, empezó a recorrer el texto con el alfiler de cabello hasta encontrar la palabra” (73)

⁷⁹ “*El Baño de la Ninfa* sobre la cabecera de la cama. Entregada con el número de pascua de *Photo bits*: espléndida obra maestra en reproducción a color. Té antes de verter la leche. No muy distinta de ella con el que se vería bien sobre la cama. Ninfas desnudas, Grecia; y por ejemplo toda la gente que vivía entonces” (74).

Stephen, obviously addressed, looked down in the photo showing a large sized lady with her fleshy charms on evidence in an open fashion as she was in the occasion to give a liberal display of bosom, with more than vision of breasts, her full lips parted and some perfect teeth, standing near, ostensibly with gravity, a piano on the rest of which was *In Old Madrid*, a ballad, pretty in its way, which was then all the vogue. Her (the lady's) eyes, dark, large, looked at Stephen, about to smile about something to be admired, Lafayette of Westmoreland street, Dublin's premier photographic artist, being responsible for the aesthetic execution.⁸⁰ (533)

Luego, Bloom relaciona la fotografía de Molly con las formas de las estatuas griegas:

[...] He [Bloom] dwelt, being a bit of an artist in his spare time, on the female form in general developmentally because, as it so happened, no later than that afternoon he had seen those Grecian statues, perfectly developed as works of art, in the National Museum. Marble could give the original, shoulders, back, all the symmetry, all the rest [...].

The spirit moving him he would much have liked to follow Jack Tar's good example and leave the likeness there for a very few minutes to speak for itself on the plea he so that the other could drink in the beauty for himself, her stage presence being, frankly, a treat in itself which the camera could not at all do justice to. [...] Nevertheless he sat tight just viewing the slightly soiled photo creased by opulent curves, none the worse

⁸⁰ “Stephen, obviamente interpelado, miró la foto que mostraba una dama robusta, con sus carnales encantos en evidencia de una manera abierta, por estar en el esplendor de su condición femenina, luciendo un vestido de noche de corte ostentosamente audaz con el fin de brindar una liberal exhibición del pecho, con una vista más que generosa de los senos, labios gruesos entreabiertos y unos dientes perfectos, de pie, con estudiada solemnidad, junto a un piano, en cuyo pupitre se veía la partitura de la balada *En el viejo Madrid*, hermosa a su manera, tan de moda por ese entonces. Sus ojos (los de la dama) grandes y oscuros, miraban a Stephen, a punto de sonreír por algo digno de admirar, siendo Lafayette de Westmoreland Street, primer fotógrafo artístico de Dublín, responsable de la realización estética”. (608).

for wear however, and looked away thoughtfully with the intention of not further increasing the other's possible embarrassment while gauging her symmetry of heaving *embonpoint*.⁸¹ (533-534)

La foto está un poco estropeada y, sin embargo, eso contribuye a darle un encanto particular que tiene que ver con la relación con las sábanas de la cama del matrimonio Bloom que han aparecido en las escenas de la habitación en el capítulo V:

In fact the slight soiled, good as new, much better in fact with the starch out. [...] he recollected the morning littered bed etcetera and the book about Ruby with met him pike hoses (*sic*) in it which must have fell down sufficiently appropriately beside the domestic chamberpot with apologies to Lindley Murray.⁸² (534)

La habitación es el lugar otro en el cual el arte tiene que ver, para Bloom, con su esposa, con el cuadro de las ninfas, las formas de las estatuas griegas en el museo vecino a la biblioteca y la fotografía arrugada que Bloom está mostrando en este instante y el respectivo juicio y discernimiento estético con respecto a otras escenas de la realidad de la que es objeto dicha imagen. Pero estas relaciones son la acumulación de varias imágenes y deseos experimentados por Bloom durante todo su recorrido hasta el capítulo XVI (“Eumeo”) de donde tomamos este fragmento.

⁸¹ “[...] Él destacaba [Bloom], siendo un poco artista en sus ratos libres, la forma femenina en general, su desarrollo; sin ir más lejos esa tarde había visto esas estatuas griegas, perfectamente logradas como obras de arte, en el Museo Nacional. El mármol podía reflejar el original, el torso, los hombros, toda simetría. Todo el resto, sí, era puritanismo [...].

Si por él fuera le habría gustado seguir el buen ejemplo del marinero y dejar la imagen ahí durante unos minutos para que hablara por sí sola con el pretexto de... para que el otro se embebiera de la belleza, ya que la presencia de ella en el escenario era francamente una delicia que la cámara no podía en absoluto reflejar. [...] permaneció sentado, con un ojo puesto en la foto ligeramente arrugada en la región de las curvas opulentas, nada mal después de todo, y luego apartó los ojos, pensativo, con la intención de aumentar más la posible turbación del otro al evaluar la simetría de ese ondulante *embonpoint*”. (608-609).

⁸² “En realidad, el leve deterioro de la foto era apenas un encanto adicional, como esas sábanas ligeramente manchadas, tan buenas como las nuevas [...] entonces recordó la cama desordenada de la mañana y el libro sobre Ruby con lo de meten sin coces (*sic*) que debió haberse caído muy apropiadamente al lado de la doméstica con perdón de Lindley Murray”. (608-609).

Relación de varias reminiscencias potenciadas por las seducciones del vino, el cual crea sus propias alusiones o metáforas en la mente de Bloom, una vez más la actividad ociosa tiene relación con la deglución y la degustación, como en el capítulo IV (las escenas en la cocina) analizado más atrás. Así, en el capítulo VIII (“Lestrigones”) él empieza a sentir el efecto del vino y la comida: “Mild fire of wine kindled his veins. I wanted that badly. Felt so off colour. His eyes un hungrily saw shelves of tins: sardines, gaudy lobsters’ claws”⁸³ (143). Los “lestrigones” son la raza de gigantes antropófagos con los que Odiseo en su accidentado viaje se encuentra en el canto X de la *Odisea* y las metáforas en este capítulo tienen que ver con la deglución, y él, ya lo hemos visto en la cocina, ejerce sobre el mundo una especie de deglución por medio de su percepción; en este caso, la antropofagia viene dada porque Bloom deglute con su mirada y su pensamiento el cuerpo de Molly, las estatuas de las diosas griegas que él verá en la biblioteca, la comida, el vino y la observación del mundo circundante, es decir, pensar para él es una actividad orgánica y relacionada con su propio cuerpo. La escena continúa con la suavidad del vino degustado que le trae el recuerdo de un antiguo beso con Molly, es decir, un recuerdo erótico:

Glowing wine on his palate lingered swallowed. Crushing in the winepress grapes of Burgundy. Sun’s heat it is. Seems to a secret touch telling me memory. Touched his sense moistened remembered. Hidden under wild ferns on Howth below us bay sleeping: sky. No sound. The sky. The bay purple by the Lion’s head. Green by Drumleck. Yellowgreen towards Sutton. Fields undersea, the lines faint brown in grass, buried cities. Pillowed on my coat she had her hair, earwigs in the heather scrub my hand under her nape, you’ll toss me all. O wonder! Coolsoft with ointments her

⁸³ “El suave fuego del vino encendió sus venas. Me hacía mucha falta. Me sentía tan desvaído. Sus ojos inapetentes recorrieron estanterías repletas de latas, sardinas, coloridas pinzas de langosta”. (179).

hand touched me, caressed: her eyes upon me did not turn away. Ravished over her I lay, full lips full open, kissed her mouth. Yum. Softly she gave me in my mouth the seedcake warm and chewed. Mawkish pulp her mouth had mumbled sweetsour of her spittle. Joy: I ate it: joy. Young life, her lips that gave me pounting. Soft warm sticky gumjelly lips. Flowers her eyes were, take me, willing eyes. Pebbles fell. She lay still. A goat. No-one. High on Ben Howth rhododendrons a nanygoat walking surefooted, dropping currants. Screened under ferns she laughed warmfolded. Wildly I lay on her, kissed her: eyes, her lips, her stretched neck beating, woman's breasts full in her blouse of nun's veiling, fat nipples upright. Hot I tongued her. She kissed me. I was kissed. All yielding she tossed my hair. Kissed, she kissed me.⁸⁴ (144)

Seguidamente la sensualidad de estos pensamientos se une a las reflexiones sobre las curvas de las diosas representadas en las esculturas que hay en el museo de Dublín. Bloom ha llegado allí porque al intentar escapar de Boylan, que se encontraba deambulando por esos lados, entra al lugar de las estatuas. Él ha estado reflexionando sobre el alimento de los dioses y su digestión, es decir, se pregunta sobre la carnalidad y la anatomía de estos seres divinos y sobre la deglución que ellos hacen del alimento. Bloom se pregunta específicamente sobre si esas diosas son representadas con

⁸⁴ “El vino resplandeciente en su paladar se demoraba tragado. Exprimiendo en las prensas uvas de Borgoña. Es el calor del sol. Como una caricia secreta que me trae recuerdos. Con el húmedo contacto sus sentidos recordaron. Escondidos bajo unos helechos salvajes en Howth. A nuestros pies la bahía adormecida al cielo. Ni un ruido. El cielo. La bahía púrpura junto a Lion's Head. Verde junto a Drumleck. Verdeamarilla hacia Sutton. Campos submarinos, líneas de un marrón claro en el pasto, ciudades sepultadas. Ella tenía el cabello apoyado en mi abrigo, las tijeretas en las matas de brezo, mi mano debajo de su nuca, vas a despeinarme. ¡Oh, maravilla! Fresquisuave de ungüentos su mano me tocó, acariciándome; sus ojos clavados en mí no desviaron. Embelesado me tendí sobre ella, boca abierta, con mis labios llenos la besé en la boca. Hum. Con suavidad me dio en la boca torta de anís tibia y masticada. Pulpa empalagosa que su boca había mascado dulce y agria por la saliva. Alegría; la comí; alegría. Vida joven, los labios gelatigosos. Flores eran sus ojos, tómame, ojos anhelantes. Unos guijarros cayeron. Se quedó quieta. Una cabra. Nadie. En lo alto de los rododendros de Ben Howth una cabra caminando a paso firme, esparciendo pasas de corinto. Oculta tras los helechos ella se rio calidoblada. Como un salvaje me le tiré encima, la besé; los ojos, los labios, el cuello estirado, latiendo, sus pechos de mujer llenos en su blusa de velo, gruesos pezones erectos. Caliente le metí la lengua. Ella me besó. Fui besado. En una entrega completa me revolvió los cabellos. Besada, me besó”. (181).

ano y allí va él a comprobarlo, verlo por sí mismo. El primer momento de esta pregunta está en el capítulo VIII, primero los ojos de Bloom se posan sobre los estantes del restaurante de Burton; él observa las curvaciones de la madera: “His downcast eyes followed the silent veining of the oaken slab. Beauty: it curves are beauty”⁸⁵ (144). Bloom relaciona estas curvas con las formas de las esculturas de las diosas en la biblioteca: “Shapely goddesses, Venus, Juno: curves the world admires. Can see them library museum standing in the round hall, naked goddesses”⁸⁶ (144). Y se imagina posando su mirada sobre ellas; además, lo lleva al extremo de considerarlo como un ejercicio de deglución que ayuda a la digestión: “Aids to digestion. They don’t care what man looks. All to see. Never speaking”⁸⁷ (144). El alimento de los dioses es el alimento que Bloom desea, al igual que su cuerpo; estas diosas son el cuerpo divino que él desea para sí como representación del gesto ocioso que le está prohibido como hombre sujeto al mundo de la policía; en contra de este último es que él construye toda una utopía de ese pequeño fragmento de espacio que es su cuerpo. Las diosas en este sentido son objetos de una doble recepción: por un lado, son objetos apáticos desinteresados del mundo exterior de las miradas de los otros; por otro, estas miradas que se posan sobre ellas erotizan y desean sus formas seductoras. Hay que tener en cuenta que Bloom está bajo el efecto del vino y la digestión del alimento recién consumido; esta actividad también es una metáfora de la degustación que hace él de los cuerpos y las formas del mundo; en síntesis, Bloom desea el cuerpo de las diosas como una forma de construirse un cuerpo como aquel, quiere imitar el gesto divino que es el del ocio y la alimentación de pura energía vital, de aquellas dedicadas a la pura actividad de la belleza y la vida del placer erótico. Y aquí vemos una relación

⁸⁵ “Sus ojos bajos siguieron las vetas silenciosas del listón de roble. Belleza; se curva: las curvas son la belleza”. (181).

⁸⁶ “Diosas de bellas formas, Venus, Juno; el mundo admira las curvas. Puedo verlas en el museo de la biblioteca. Puedo verlas en el museo de la biblioteca de pie en el salón circular, diosas desnudas”. (181).

⁸⁷ “Ayuda a la digestión. A ellas no les importa qué hombre las mira. Todo para ver. Sin hablar nunca”. (181).

con Molly, él nos la menciona, no con su nombre, pero sabemos que él siempre está pensando en ella: “Suppose she did Pygmalion and Galatea what would she say first? Mortal! Put you in your proper place”⁸⁸ (144).

El cuerpo de las diosas es la materia incorruptible, siempre vital, erótica y pensante:

Quaffing nectar at mess with gods golden dishes, all ambrosial. Not like a tanner lunch we have, boiled mutton, carrots and turnips, bottle of allsop. Nectar imagine it drinking electricity: gods’ food. Lovely forms of women sculped Junonian. Immortal lovely. And we stuffing food in one hole and out behind: food, chyle, blood, dung, earth, food: have to feed it like stoking an engine. They have no. Never looked. I’ll look today. Keeper won’t see. Bend down let something drop. See if she.⁸⁹ (144-145)

Así todos los relatos que hablan sobre la desintegración del cuerpo tienen en la mente de Bloom el contrarrelato de su perduración, el crea por medio de metáforas ese cuerpo divergente que se escapa de la máquina industrial. Así, en una escena del capítulo XVII (“Ítaca”), en donde la técnica consiste en un contrapunto de preguntas y respuestas y en el capítulo donde Bloom luego de deambular por todo Dublín regresa a casa, la digestión y las ciencias aparecen ligadas en el mismo gesto, como si de la ocupación y la posición de un cuerpo en el espacio (o espacio otro) dependiera el pensamiento, veamos:

⁸⁸ “Supongamos que ella hiciera Pigmalión y Galatea, ¿qué diría primero? ¡Mortal! Te pondría en tu lugar”. (181).

⁸⁹ “Beben sin medida néctar de los dioses en fuentes de oro, todo ambrosía. No como los almuerzos de seis peniques que comemos nosotros: cordero hervido, zanahorias y nabos, botella de Allsop. Néctar, imagínate bebiendo electricidad; alimento de los dioses. Adorables formas de mujeres junonianas esculpidas. Adorables inmortales. Y nosotros metiendo comida por un orificio y largándola por detrás: alimento, grasa, sangre, excrementos, tierra, alimento; hay que alimentarlo como se alimenta a una locomotora. Ellas o tienen. Nunca miré. Hoy voy a mirar. El cuidador no me verá. Voy a agacharme, dejaré caer algo para ver si” (181).

What proofs did Bloom adduce to prove that his tendency was towards applied, rather than towards pure, science?

Certain possible inventions of which he had cogitated when reclining in a state of supine repletion to aid digestion, stimulated by his appreciation of the importance of inventions now common but once revolutionary, for example, the aeronautic parachute, the reflecting telescope, the spiral corkscrew, the safety pin, the mineral water siphon, the canal lock with winch and sluice, the suction pump.⁹⁰ (559)

Y este gesto tiene su ubicación y su residencia en el país ideal de Bloom, que ahora ya es momento de darle un nombre: “Flowerville”, referencia al seudónimo que usa en la carta a Martha Clifford y, simbólicamente, a sí mismo como cuerpo-pétalo-flor que habita en la heterotopía del jardín. Primero se imagina allí en la tierra bloomesca:

Could Bloom of 7 Eccles street foresee Bloom of Flowerville?

In loose allwool garments with Harris tweed cap, proce 8/6, and useful garden boots with elastic gussets and wateringcan, planting aligned young firtrees, syringing, pruning, staking, sowing hayseed, trundling a weedladen wheelbarrow without excessive fatigue at sunset amid the scent of newmown hay, ameliorating the soil, multiplying, wisdom, achieving longevity.⁹¹ (587)

⁹⁰ “¿Qué pruebas aportó Bloom para demostrar que su tendencia era hacía las ciencias aplicadas antes que hacia las ciencias puras?

Ciertos posibles inventos sobre los que había estado elucubrando reclinado en un estado de plenitud supina para ayudar a la digestión, estimulado por su apreciación de la importancia de los inventos ahora comunes pero antes revolucionarios, como por ejemplo el paracaídas aeronáutico, el telescopio reflectivo, el sacacorchos espiral, el alfiler de gancho, el sifón de agua mineral, el cierre de canal a compuertas mecánicas, la bomba de succión”. (637).

⁹¹ “¿Podía el Bloom de 7 Eccles Street imaginarse al Bloom de Flowerville?

En amplios atuendos de pura lana con gorra Harris de tweed, precio 8 chelines 6 peniques, y practicas botas de jardín con escudetes elásticos y regadera, plantando jóvenes abetos en fila, fumigando, podando, poniendo tutores, esparciendo semillas de césped, empujando una yuyoplana carretilla sin excesiva fatiga al atardecer, en medio del aroma del heno recién trillado, mejorando el suelo, multiplicando la sabiduría, alcanzando la longevidad”. (667).

Luego hablaríamos de las actividades intelectuales que él llevaría a cabo allí porque, recordemos, este es el país en el cual Bloom pone en escena sus sentimientos, sus meditaciones y sus sueños:

What syllabus of intellectual pursuits was simultaneously possible?

Snapshot photography, comparative study of religions, folklore relative to various amatory and superstitious practices, contemplation of the celestial constellations.

What lighter recreations?

Outdoor: garden and fieldwork, cycling on level macadamised causeways, ascents of moderately high hills, natation in secluded fresh water and unmolested river boating in secure wherry or reaches free from weirs and rapids (period of estivation), vespertine perambulation or equestrian circumprocession with inspection of sterile landscape and contrastingly agreeable cottagers' fires of smoking peat turves (period of hibernation).

Indoor: discussion in tepid security of unsolved historical and criminal problems: lecture of unexpurgated exotic erotic, screws, tintacks, gimlet, tweezers, bullnose plane and turnscrew.⁹² (587)

Bloom se reconoce a sí mismo como habitante de ese país imaginario, sabe que es tal, pero eso es lo que hace un poeta, usa la palabra como cualquier hombre y la hace entrar en un orden

⁹² “¿Qué programa de ocupaciones intelectuales era posible realizar de manera simultánea?

La fotografía instantánea, el estudio comparativo de las religiones, el folklore relativo a diversas prácticas amoratorias y supersticiosas, la contemplación de las constelaciones celestes.

¿Qué pasatiempos más livianos?

Al aire libre: el trabajo en el campo y el jardín, ciclismo en caminos nivelados de macadán, ascensión a colinas de moderada altura, natación en aguas mansas y aisladas y náutica en ríos no muy concurridos en seguro bote a remo o ligero esquife con ancla, sobre superficies libres de corrientadas (período estival), caminatas vespertinas o circumprocesiones ecuestres con inspección de la campiña estéril y el agradable contraste del humo de las fogatas de turba de las cabañas (período invernal). Puertas adentro: en la cálida seguridad de los interiores, conversaciones sobre enigmas criminales e históricos irresueltos; lectura de obras maestras eróticas exóticas no expurgadas; carpintería casera con caja de herramientas conteniendo martillo, lezna, clavos, tornillos, tachas, barrera de mano, tenazas, garlopa y destornillador”. (667).

diferente y, sin embargo, esta palabra no es menos propia, menos real, él sabe, como filósofo, lo que esto implica para sí porque él “As a philosopher he knew that at the termination of any allotted life only an infinitesimal part of any person’s desires has been realised”⁹³ (627). Esta es, en síntesis, una actividad vital y una actividad del cuerpo, una manifestación de una sensibilidad diferente que no admite la regulación sobre sus gestos como cuerpo solamente del trabajo. Es por eso por lo que estas meditaciones son un “relato de sí mismo” y “para sí mismo” un reconocimiento autónomo de su cuerpo como cuerpo utópico:

For what reason did he meditate on schemes so difficult of realisation?

It was one of his axioms that similar meditations or the automatic relation to himself of a narrative concerning himself or tranquil recollection of the past when practised habitually before retiring for the night alleviated fatigue and produced as a result sound repose and renovated vitality.⁹⁴ (591)

Y en ese espacio otro en donde ahora habita su cuerpo-pensamiento hace la palabra de Bloom como el relato intempestivo de sus propias experiencias. A esta palabra la llamo aquí *poesía cinética*, nombre con el que aparece mencionado Bloom en el siguiente fragmento de su creación y que es paradigma de este tipo de estética bloomesca:

What acrostic upon the abbreviation of his first name had he (kinetic poet) sent to Miss Marion (Molly) Tweedy on the 14 February 1888?

Poets oft have sung in rhyme.

Of music sweet their praise divine.

⁹³ “Como filósofo sabía que al final de una vida determinada sólo una parte infinitesimal de los deseos de cualquier persona se han cumplido”. (672).

⁹⁴ “¿Por qué razón meditaba sobre planes de tan difícil concreción?

Uno de sus axiomas era que meditaciones semejantes o el contarse a sí mismo determinados hechos en los que cumplía el papel de héroe o bien recordar con tranquilidad el pasado, practicados como hábito previo al retiro nocturno, aliviaba la fatiga y producía como resultado un reposo profundo y una vitalidad renovada”. (672).

Let them hymn it nine times nine.

Dearer far than song or wine.

*You are mine. The world is mine.*⁹⁵ (554).

Esta es la ciencia que observa y describe la palabra en movimiento, que relata el *transcurso* de un cuerpo narrado en un tiempo-espacio fuera de todo orden regulado y calculado que pretende circunscribir la creación del hombre-Bloom a un circuito efectivo que comunique el recorte de su lugar estético con los efectos pretendidos a dicha intención. Es por eso por lo que la experimentación de Bloom con el mundo opera, sobre todo, en la tensión provocada por la ruptura entre la utopía y los fenómenos ocurridos en el mundo-Dublín. La poesía cinética pone en marcha una voluntad y se comprueba en sus efectos mismos:

What cerebration accompanied his frequentative act?

[...] he reflected on the pleasures derived from literature of instruction rather than of amusement as he himself had applied to the works of William Shakespeare more than once for the solution of difficult problems in imaginary or real life.

Had he found their solution?

⁹⁵ “¿Qué acróstico sobre la abreviación de su nombre de pila había él (poeta cinético) enviado a Miss Marion

(Molly) Tweedy el 14 de febrero de 1888?

Poetas gloriosos han cantado en rima

Odas a la música su pasión divina,

Loas al amor y a la rosa con espina

De un mayor que el oro de una mina

Ya eres mía, El mundo se anima”. (633).

In spite of careful and repeated reading of certain classical passages, aided by a glossary, he had derived imperfect conviction from the text, the answers not bearing in all points.⁹⁶ [...]. (554)

No hay relación de fenómeno entre el acto de voluntad de Bloom de buscar una correspondencia entre la literatura y la vida misma. Encuentra, sin embargo, la ruptura que opera en este régimen artístico: la función poética no es la de trasladar su efecto a los efectos del mundo real. Al contrario, su afecto es una experiencia incalculable solo posible en la individualidad del hombre-Bloom. Y este es, en definitiva, la definición de la poesía cinética, el relato de ese puro movimiento, del *transcurso* de un cuerpo, un espacio y un tiempo otros cuyo resultado es el lugar *Flowerville* como espacio imaginado.

⁹⁶ ¿Qué maquinación acompañó su acto recurrente?

[...] reflexionó sobre los placeres derivados de la literatura de instrucción antes que la de entretenimiento, ya que él mismo había recurrido más de una vez a las obras de William Shakespeare para la solución de problemas difíciles en la vida real o imaginaria.

¿Encontró la solución?

A pesar de la cuidadosa y reiterada lectura de ciertos pasajes clásicos, ayudado por un glosario, no había obtenido más que una imperfecta aproximación al texto; las respuestas no resultaban orientadoras en todos los puntos. [...]. (632).

Capítulo 3: las sirenas, la música del mundo

3.1 El cuerpo estético: lugar del arte sonoro.

La música está en todas partes, es decir, es el sonido (resonante) del espacio-tiempo y cuyo afecto describe Joyce (1982) como cualidad estética del mundo: “Desde que escribí el [capítulo] de las ‘Sirenas’ me resulta imposible de escuchar música de ningún tipo” (51, vol. II). Es decir, “Sirenas” es una visión de mundo (de Dublín). “Sirenas” es el capítulo XI de *Ulysses*, en él resuena simbólicamente el momento en el que Odiseo tiene el encuentro con dichos seres mitológicos que pierden a los marineros con la seducción de su canto. Así, en una carta del 6 de agosto de 1919 a Harriet Shaw Weaver, James Joyce (1982) escribe: “[...] yo no sabía de qué otro modo describir las seducciones de la música que Ulises vence para seguir viajando” (53, vol. II). En la *Odisea*, el héroe intenta vencer la incitación sonora de las sirenas, en *Ulysses*, Bloom se deja llevar por el flujo de los sonidos. En este sentido “There’s music everywhere”⁹⁷ (231), afirma mientras tiende sus sentidos para escuchar lo que suena en el mundo. La sensibilidad hacia la música es un arte por el cual Bloom tiene una preferencia, un sentimiento particular:

So they turned on to chatting about music, a form of art for which Bloom, as a pure amateur, possessed the greatest love, as they made tracks arm across Beresford place. Wagnerian music, though confessedly grand in its way, was a bit too heavy for Bloom and hard to follow at the first go-off but the music of Mercadante’s *Huguenots*, Meyerbeer’s *Seven Last Words on the Cross* and Mozart’s *Twelfth Mass* he simply revelled in, the *Gloria* in that being, to his mind, the acme of first class music as such, literally knocking everything else into a cocked hat. He infinitely preferred the sacred

⁹⁷ “Hay música por todas partes” (282).

music of the catholic church to anything the opposite shop could offer in that line such as those Moody and Sankey hymns or *Bid me to live and I will live thy protestant to be*. He also yielded to none in his admiration of Rossini's *Stabat Mater*, a work simply abounding in immortal numbers [...].⁹⁸ (539)

En el pasaje anterior (capítulo XVI), vemos el particular interés que *siente* Bloom hacia el arte musical, muestra algunos títulos de composiciones conocidas de dicho arte, pero también muestra cuál es la forma de ese sentimiento: está charlando de ella (Molly) mientras camina al lado de Stephen Dedalus, gesto de moverse en el espacio y que ya hemos visto está relacionada con el pensamiento y la producción poética; además, la música causa en Bloom un efecto imprevisto, las metáforas sobre el sentimiento que esta le provoca tienen que ver con un desplazamiento en diferentes direcciones espaciales; él se transporta a mundos (topografías utópicas) posibles por el puro embargo de la música. Este efecto es fundamental en la *imaginación* de ese *lugar otro* y ese *cuero otro* en el reino musical bloomesco. Un todo sonoro que se presenta ante dicha percepción: “Sea, wind, leaves, thunder, waters, cows lowing, the cattlemarket, cocks, hens don’t crow, snakes hissss”⁹⁹ (231). Es Bloom quien discierne el mundo: “Ruttledge’s door: ee creaking. No, that’s noise”¹⁰⁰ (231), es decir, cada materialidad tiene su propia cualidad sonora que se agrupa y reagrupa a partir de los diferentes recortes estéticos de dicha percepción. La puerta de Ruttledge

⁹⁸ “Entonces pasaron a charlar de música, una forma del arte por la que Bloom, como simple aficionado, sentía un gran amor, mientras avanzaban tomados del brazo, atravesando Bareford Place. La música wagneriana, aunque positivamente grandiosa en su género, había que reconocerlo, era un tanto pesada para Bloom y difícil de seguir desde un primer momento, pero la música de los *Hugonotes* de Mercadante, las *Siete Últimas Palabras en la Cruz* de Meyerbeer y la *Misa duodécima* de Mozart sencillamente lo transportaban, siendo el *Gloria* de una dicha obra el *non plus ultra* de la música de primero orden, la verdadera, que dejaba literalmente a todo el resto en el cuarto subsuelo. Él prefería infinitamente la música sacra de la iglesia católica a cualquier cosa que pudiera ofrecer la competencia en esa línea, como aquellos himnos de Moody y Sankey u *Ordéname vivir y viviré jurando que soy tuyo*. Sentía una enorme admiración por el *Sabat Mater* de Rossini, una obra en la que abundan los pasajes sublimes [...]”. (616).

⁹⁹ “Mar, viento, hojas, trueno, aguas, vacas mugiendo, el mercado de hacienda, gallos, las gallinas no cantan, las serpientes sisssssean”. (282).

¹⁰⁰ “La puerta de Ruttledge: rechiiiiin. No, eso es ruido”. (282).

referida aquí aparece en el capítulo VII (“Eolo”) —compuesto por fragmentos que imitan los titulares de los periódicos—; allí, ya lo hemos visto, varios objetos son productores de sonido y de ruido que, aparecidos en la novela, se transforman en un elemento divergente con respecto a los valores y jerarquías admitidas de los lugares apropiados para la música: “The door of Rutledge’s office whispered: ee: cree. They always build one door opposite another for the wind to. Way in. Way out”¹⁰¹ (97). Esta puerta ocupa ahora el lugar de un instrumento musical de igual manera como, más adelante, lo vemos en el titular “O, ¡HARP EOLIAN!”:

O, HARP EOLIAN!

He took a reel of dental floss from his waistcoat pocket and, breaking off a piece, twanged it smartly between two of his resonant unwashed teeth.

—Bingbang, bangbang¹⁰² (105)

El gesto de frotar la seda dental entre los dientes es nombrado e identificado como el ejercicio de hacer resonar un instrumento que produce música o ruido que, tal como aparece aquí, está ligado al cuerpo y su gestualidad ordinaria, pero transformada en signo sonoro. Este es el lenguaje del mundo porque en él cada cosa habla a su manera: “That door too slt creaking, asking to be shut. Everything speaks in its own way”¹⁰³ (100). Sin embargo, aquí el registro es irónico: este consiste en que Bloom equipara ruido y sonido por medio de un desplazamiento hacia el cuerpo para crear una caja sonora. Así, en el reino de lo audible todo puede ser arte musical, el cuerpo mismo es un instrumento musical:

¹⁰¹ “La puerta de la oficina de Rutledge susurró: ii; criii. Siempre ponen una puerta frente a la otra para que el viento. Entrada. Salida”. (126).

¹⁰² “¡OH, ARPA EÓLICA!

Sacó del bolsillo de su chaleco un carrete de hilo dental y, cortando un trozo, lo hizo vibrar agudamente, extendido entre dos y dos de sus resonantes dientes sin cepillar.

—Bingbang, bangbang”. (135).

¹⁰³ “Hace lo posible por hablar. Aquella puerta también slt crujiendo, pidiendo que la cierren. Cada cosa habla a su manera”. (130).

[...] Tuning up. Shah of Persia liked that best. Remind him of home sweet home. Wiped his nose in curtain too. Custom his country perhaps. That's music too. Not as bad as it sounds. Tootling. Brasses braying asses through uptrunks. Doublebasses helpless, gashes in their sides. Woodwinds mooing cows. Semigrand open crocodile music hath jaws. Woodwind like Goodwin's name.¹⁰⁴ (233)

En esta reminiscencia de Bloom asistiendo a un concierto de música vemos cómo el sonido de la nariz del “Shah de Persia” sonándose con la cortina produce un ruido que Bloom relaciona con una trompeta para luego decir: “también es música”. El ruido y la música se reúnen, como característica de lo estético, en el cuerpo humano. Los dientes y la nariz son órganos de un conjunto, es decir, son partes de un todo. Este todo es punto de convergencia del sentimiento musical y resonancia de él. Este conjunto de órganos que es el cuerpo hace parte de una inteligencia que percibe dicha experiencia estética; es decir, la puesta en escena y la organización de ese dispositivo que presenta al cuerpo del hombre como instrumento de música. A esta equiparación es lo que yo llamo *cuerpo estético* y que aparece en el lugar de lo sonoro, en el espacio musicalizado del lenguaje del mundo. Veamos entonces de qué manera la música resuena *a través y junto con* el cuerpo en *Ulysses*.

En primera instancia, la música tiene un encanto que es la capacidad de afectar la sensibilidad y de construir una visión de mundo: “Too poetical that about the sad. Music did that. Music hath charms. Shakespeare said. Quotations every day in the year. To be or not to be. Wisdom while you

¹⁰⁴ “[...] Afinando. Eso es lo que más le gustaba al sha de Persia. Le recordaba el hogar dulce hogar. Además se sonó la nariz con la cortina. Tal vez sea una costumbre de su país. Eso también es música. No suena tan mal. Sonar de flautas. Bronces burros rebuznando a través de las trompas. Contrabajos, inútiles, rajados en los flancos. Vientos de madera vacas mugiendo. Piano de media cola cocodrilo la música tiene mandíbulas. Vientos de madera, woodwind suena como el apellido Goodwin”. (284).

wait”¹⁰⁵ (230). Esta escena en la que la música afecta y conmueve el cuerpo y la percepción del mundo, se yuxtapone con otra escena del capítulo VII (“Eolo”) en la que es la voz la que congrega y arrastra los cuerpos hacia un hombre. Esta ironía tiene que ver con la puesta en juego del papel que cumple la voz (como cualidad de lo sonoro y como enunciación del cuerpo resonante) de un famoso irlandés: Daniel O’Connell, el tribuno pacifista, quien convocaba multitudinarias reuniones en Mullaghmast y en Tara —llamada la sede de los reyes de Irlanda—, cerca de Dublín, en 1843¹⁰⁶. La referencia a la voz aquí no es gratuita. Hace referencia al poder que tiene la palabra de convocar la sensibilidad humana y conmover los destinos de los ciudadanos:

—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 was.

Love and laud him: me no more.¹⁰⁷ (118)

La voz-sonido se repliega y abarca los cuatro puntos cardinales. Los hombres se congregan y refugian sus cuerpos-pensamientos en ella. Esta característica es expresada como una propiedad del sonido. Si el sonido embarga el cuerpo, la voz es la resonancia de esa percepción, pero al mismo tiempo es embargo de los sentidos, en síntesis, es todo cuerpo, pero cuerpo otro. A este cuerpo-sonido lo llamo *cuerpo estético* y él tiene que ver con el lugar deconstruido de las jerarquías entre sonidos y música. El lugar nuevo en el que el lenguaje del mundo es música tiene que ver

¹⁰⁵ Demasiado poético eso de la tristeza. Culpa de la música. La música tiene un encanto, dijo Shakespeare. Citas para todos los días del año. Ser o no ser. Filosofía barata (280).

¹⁰⁶ Nota 41 a la edición en español de Marcelo Zabaloy (2018).

¹⁰⁷ –Eso es oratoria –dijo el profesor, incontradicto.

Se lo llevó el viento. Las huestes de Mullaghmast y Tara de los reyes. Millas de conductos de oídos. Las palabras del tribuno, vociferadas y esparcidas a los cuatro vientos. Un pueblo refugiado en su voz. Ruido muerto. Registros akásicos de todo lo que fue en cualquier sitio donde hubiese existido. Ámenlo y cántenle loas. Yo no. (150).

con el juego entre la sensibilidad del hombre Bloom y esa utopía que él ha construido y que hemos rastreado en las *escenas de la cocina*, las *escenas en la habitación* y las *escenas desde el jardín utópico* y que, por último, han *devenido* en esto que yo llamo el reino de lo audible o la *utopía sonora*. Allí, el cuerpo es pura resonancia, existe en tanto se repliega por medio de la expresión de esta tensión sonora. Leopold Bloom no solo extiende su órgano auditivo, sino que construye todo un cuerpo auditivo. Este cuerpo de nuevo es una máquina del sonido que se opone a aquel hombre-máquina que pertenece al orden de la máquina industrial. Así, la máquina de la imprenta que al principio convertía en átomos al hombre-Dignam, ahora es desdoblada en una especie de organismo en transformación y en movimiento. La manera en la que se convierte en cuerpo no es por medio de una deglución o antropofagia del hombre, sino que esa máquina participa ahora en el reino de lo audible y en la composición de ese cuerpo estético que es música o resonancia. Veamos cuál es el movimiento de esa máquina innovadora del cuerpo estético.

En las mismas escenas del periódico está el reverso de esa tecnología antropofágica. Las palabras impresas de los cilindros tipográficos en la imprenta del *Freeman's Journal* se vuelven carne. El papel periódico con el que el tendero Dlugacz empaqueta el riñón en el capítulo IV aparece aquí como reminiscencia en Bloom, para él es una metáfora (recordemos que Bloom está constantemente poetizando con el mundo-Dublín), ese papel y las palabras impresas en él envuelven la carne como una piel “[...] and beyond the obedient reels feeding in huge webs of paper. Clank it. Clank it. Miles of it unreeled. What becomes of it after? O, wrap up meat, parcels: various uses, thousand and one thing”¹⁰⁸ (99). El cuerpo requiere un corazón y todo corazón es también el sonido de sus latidos, Bloom oye latir las máquinas de la imprenta: “[...] Mr Bloom

¹⁰⁸ [...] y más allá los obedientes carretes que alimentaban descomunales bandas de papel. Clan que te. Clan que te. Kilómetros desenrollados. ¿En qué se convierte después? Oh, envolver carne, paquetes; usos diversos, mil y una cosas (129).

stood by, hearing the loud throbs of cranks, watching the silent typesetters at their cases”¹⁰⁹ (100). Y este cuerpo debe tener una voz para que sea cuerpo en el sentido en que aquí se entiende, como una resonancia, de esta manera los cilindros tipográficos tienen sus propias “palabras” o formas de representación en la lengua “Sllt”: “[...] Sllt. The nethermost deck of the first machine jogged forward its flyboard with sllt the first batch of quirefolded papers. 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. Sllt”¹¹⁰ (100).

Este cuerpo compuesto metafóricamente por Bloom es una máquina, sí, pero ya hemos visto cómo él construye máquinas utópicas, que emancipan dicha materialidad de la opresión de la máquina industrial, que a partir de lo sonoro (que resuena) liberan el cuerpo del determinismo de sus gestos, los desplaza hacia el lugar de la poesía donde pueden ser *otros* y expresar su propio lenguaje. Este es el papel de la voz construida por las metáforas de Bloom: es la que permite esa resonancia en los límites del sentido (sin ser sentido como tal) del cuerpo otro. Esta dedicación de los sentidos por parte de Bloom es disruptiva con respecto al orden de la máquina —del hombre-máquina— en el sentido en el que los gestos que aquí describen entran en el lugar indeterminado de la utopía propia de esta subjetividad y aparecen como una voz disonante.

¹⁰⁹ “[...] Mr. Bloom se mantuvo a un costado, oyendo los ruidosos latidos de las manivelas, observando a los callados tipógrafos frente a sus cajas”. (129).

¹¹⁰ “[...] Sllt. El cilindro inferior de la primera rotativa proyectó su plato móvil con sllt el primer lote de diarios de cuatro páginas dobladas en ocho. Sllt. Casi humano el modo que tiene sllt de llamar la atención. Hace lo posible por hablar. Aquella puerta también sllt crujiendo, pidiendo que la cierren. Cada cosa habla a su manera. Sllt”. (130).

3.2 Retintín de calesín

La utopía sonora y el cuerpo utópico aparecen en el punto exacto en el que el hombre-Bloom y el mundo cotidiano de Dublín entran en tensión, es decir, aparece como un desvío en el punto en el que dos realidades (una interna e individual y otra externa y común) se encuentran y entran en conflicto. Por un lado, están Bloom y los celos que le produce el futuro encuentro entre Molly y Boylan; por otro lado, está la ciudad que lo embarga y lo seduce con todos sus placeres sonoros, teniendo en cuenta que estamos en el capítulo XI llamado “Sirenas”. La utopía bloomesca se pone en escena como un lugar posible, pero divergente con esos dos horizontes. En ese sentido, ya lo veremos, al principio es el embargo de los cuerpos por el sonido, en la construcción diferentes de un espacio para llegar a una inversión completa del cuerpo y el espacio para *ser otro*: convertirse en cuerpo-espacio estético.

Según lo anterior es necesario que volvamos otra vez, por un instante, a las escenas de la habitación matrimonial de Bloom. Escuchemos: “No. She didn’t want anything. He heard then a warm heavy sigh, softer, as she turned over and the loose brass quoits of the bedstead jingled”¹¹¹ (46). Antes de que el esposo Bloom saliera a comprar el riñón para el desayuno, él ha subido y preguntado a su mujer si quería algo. Mientras reflexiona la respuesta que ella le ofrece, Bloom escucha un ruido: la cama rechina. Ese sonido estridente tiene todo que ver con el cuerpo. No solo es causado por el movimiento de Molly sobre el lecho matrimonial, sino que más adelante es su cuerpo, el de Boylan (amante) y el símbolo mismo de la lujuria y la infidelidad. Así el cuerpo es, por reemplazo, metonimia o sinécdoque, la materia resonante de una experiencia vivida por la

¹¹¹ “No. No quería nada. Escuchó entonces un suspiro cálido y denso, más suave a medida que ella se volvía y rechinaban los flojos resortes de bronce del colchón”. (66).

aguda percepción de Bloom. Escuchemos entonces la composición de este cuerpo-utopía sonora en el capítulo XI (“Sirenas”), lugar de lo sonoro.

El “jingled” de la habitación aparece en “Sirenas” como “Tink cried to bronze in pity”¹¹² (210). El tintinear como de una campanilla que acompaña al sujeto del enunciado que no es otro que Boylan porque más adelante lo escuchamos a partir de este mismo *leit motiv*. Aquí el “retintín-Boylan” todavía es un sonido distante del bar de Ormond desde donde se desarrolla la mayoría de la situación de este capítulo, por lo que solo se indica su presencia en el espacio a partir de esta resonancia. En “Sirenas” el tiempo, el espacio, los sujetos y los objetos aparecen como mera resonancia y sin categorías diferenciadoras; es decir, el mundo de lo sonoro es un lugar sin lugar y también un tiempo sin tiempo, pero no es etéreo e imposible, es una pura expresión diferente a las formas regulares de percibir el espacio-tiempo, es una tensión de la escucha hacia la experiencia del mundo-Dublín por medio de las resonancias que él produce. Así, desde el principio se plantea: “Yes, bronze from anear, by gold from far, heard steel from anear, hoofs ring from afar, and heard steelhoofs ringhoof ringsteel”¹¹³ (212). El sonido de los cascos acerados es el del carruaje de Boylan que se aproxima al bar y que es escuchado a lo lejos por miss Kennedy y miss Douce quienes atienden los clientes del bar de Ormond. Así pues, varias cualidades sonoras acompañan la pre-aparición de Blazes Boylan, así como su presencia y su posterior ausencia. Escuchémoslo llegar e irse desde la escucha de Bloom. El amante de Molly está cada vez más cerca: “Jingle jaunty jingle”¹¹⁴ (215). Hasta que “[...] Boylan [...] jinglejaunty blazes boy”¹¹⁵ (216) aparece por completo “Jingle jaunted by the curb and stopped. [...] Blazes Boylan’s smart tan shoes creaked

¹¹² “Retintín llamó a bronce apenada”. (257).

¹¹³ “Sí, bronce cercano, junto a oro lejano, oyeron cercano acero, sonar de cascos lejanos, y oyeron acerocascos sonorocascos sonoroacero”. (260).

¹¹⁴ “Retintín trotecito retintín”. (263).

¹¹⁵ “[...] Boylan [...] retintín retintineante muchacho en llamas”. (264).

on the barfloor where he strode”¹¹⁶ (217). Al mismo tiempo que el amante de Molly llega, Bloom también está entrando en ese lugar: “Between the car and window, warily walking, went Bloom, unconquered hero. See me he might”¹¹⁷ (217). Mientras Boylan coquetea con las chicas del bar, Bloom busca un lugar en el que no pueda ser visto para que, oculto allí, pueda escuchar todo lo que sucede: “[...] Sit tight there. See, not be seen. [...] Bloom followed [...]”¹¹⁸ (218). Embargado por los celos, el “retintín” (ahora la resonancia de la materia de Boylan), lo hará seguir *imaginariamente* dicho sonido estridente a través de todo Dublín. Boylan se despide de las camareras y sale del bar hacia la casa de los Bloom en Eccles Street 7: “Jingle a tinkle jaunted. Bloom Heard a Jing, a Little sound. He’s off. Light sob of breath Bloom sighed on the silent bluehued flowers. Jingling. He’s gone. Jingle. Hear”¹¹⁹ (220). Y allí empieza Bloom a seguir ese sonido por diferentes lugares de Dublín:

Jingle jaunted down the quays. Blazes sprawled on bounding tyres.¹²⁰ (221)

By Bachelor’s walk jogjaunty jingled Blazes Boylan, bachelor, in sun in heat, mare’s glossy rump atrot, with flick of whip, on bounding tyres: sprawled, warmseated, Boylan impatience, ardentbold. Hold. Have you the? Horn. Have you the? Haw haw horn.¹²¹ (222)

By Graham Lemon’s pineapple rock, by Elvery’s elephant jingly jogged.¹²² (223)

¹¹⁶ “Tintineo tintineó junto al cordón y se detuvo. [...] Los elegantes zapatos marrones de Blazes Boylan crujieron sobre el piso del bar donde andaba a las zancadas”. (265).

¹¹⁷ “Entre el carruaje y la ventana, cautelosamente iba Bloom, héroe inconquistado. Verme, podría”. (265).

¹¹⁸ “[...] Sentarse apretujado allí. Ver sin que te vean. [...] Bloom siguió [...]”. (266).

¹¹⁹ “Tintineando trotaba un retintín. Bloom oyó un tin, un ruidito. Se ha ido. Ligero sollozo de alientos suspiró Bloom hacia las mudas flores tonazuladas. Tintineando. Se ha ido. Tintinear. Escuchemos”. (268).

¹²⁰ “Retintín de paseo por los muelles. Blazes se arrellana sobre ruedas que rebotan”. (269).

¹²¹ “Por Bachelor’s Walk al trotal paso tintinea Blazes Boylan, soltero, al sol, al calor, grupa reluciente de yegua al trote, con chasquido de fusta sobre ruedas muelles; arrellanado, calidasiento, Boylan de impaciencia, ardientaudaz. El cuerno. ¿Se le ha endurecido el? Cuerno. ¿Se le ha endurecido el? Cuer cuer cuerno”. (270).

¹²² “Por las rocas de ananá de Graham Lemon, por el elefante de Elvery, trotaba tintineante”. (272).

El seguimiento que hace Bloom no es un ejercicio de desplazamiento físico por la ciudad, sino un movimiento imaginario que él hace de esta resonancia; él escucha ese sonido moverse por el espacio tal como es posible en este reino de lo audible: por una concepción poética del espacio y del tiempo en el que Bloom puede seguir dicho sonido desde el bar de Ormond porque aquí, en “Sirenas”, solo hay resonancias y estas aparecen simultáneamente en un espacio y otro, en un tiempo y otro. En este sentido, la utopía sonora es lugar de la simultaneidad. Es a partir de este punto en el que se pone en escena la *utopía sonora* y el *cuerpo estético*. Estos seguimientos de la escucha de Bloom suceden al mismo tiempo que en el bar está sonando la canción “*All is lost*”¹²³ (224). Él está sintiendo la música en su interior, como lo he indicado más arriba, su experiencia es el embargo del cuerpo por lo que escucha. Bloom se rinde ante lo que suena en él y experimenta una especie de placer a pesar de que todavía resuena en él la infidelidad de su esposa:

Is lost. Rich sound. Two notes in one there. Blackbird I heard in the hawthorn valley.
Taking my motives he twined and turned them. All most too new call is lost in all.
Echo. How sweet the answer. How is that done? All lost now. Mournful he whistled.
Fall, surrender, lost.¹²⁴ (224).

Bloom se ha rendido porque entiende que ya no puede evitar el encuentro entre Molly y Boylan, quien ya está llegando a su casa en Eccles Street 7. Su sentimiento es expresado con el lenguaje de la música y algunas metáforas sobre la mujer y la luna:

Bloom bent Leopold ear, turning a fringe of doyley down under the vase. Order. Yes,
I remember. Lovely air. In sleep she went to him. Innocence in the moon. Brave. Don't

¹²³ “*Todo está perdido*”. (273).

¹²⁴ Está perdido. Sonido pleno. Allí hay dos notas en una. El mirlo que oí en el valle de los espinos. Captaba mis motivos, los acompañaba y a su manera los devolvía. Todo la mayor parte llamado demasiado nuevo se pierde en el todo. Eco. ¡Que dulce la respuesta! ¿Cómo se hace eso? Todo perdido ahora. Silbó con tono fúnebre. Desfallece, se rinde, perdido. (273).

know their danger. Still hold her back. Call name. Touch water. Jingle jaunty. Too late.
She longed to go. That's why. Woman. As easy stop the sea. Yes: all is lost.¹²⁵ (224)

Posteriormente la resignación de Bloom escucha la resonancia de la llegada de Boylan al encuentro con Molly:

Blazes Boylan's 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. Too slow for Boylan, blazes Boylan, impatience Boylan, joggled the mare.¹²⁶ (227)

Y, por último, la calle adyacente a Eccles street: "Jingle into Dorset Street"¹²⁷ (228). Boylan y Molly son ahora un solo cuerpo resonante simbolizados por el "retintín" que es al mismo tiempo la representación que se hace Bloom de la lujuria de ambos personajes. Lo anterior es una solución pesimista de la escucha. Pero también el punto de partida para un camino divergente: el movimiento en el espacio (las calles de la ciudad Dublín, el bar de Ormond, la habitación del matrimonio Bloom) se da a partir del sonido, y es también una ruptura con lo dado, con lo inevitable, que da paso a una concepción diferente del cuerpo. Escuchemos.

¹²⁵ "Bloom prestó una oreja leopoldina, alisando la carpetita bajo el florero. Orden. Sí, lo recuerdo. Melodía deliciosa. En sueños ella fue hacia él. Inocencia bajo la luna. Sin embargo retenerla. Valiente, desconocen el peligro. Llamarla por su nombre. Tocar el agua. Tintineo trotecito. Demasiado tarde. Ella anhelaba ir. Es por eso que. Mujer. Como tender frenar el mar. Sí: todo está perdido". (273).

¹²⁶ "Los elegantes zapatos marrones de Blazes Boylan crujieron en el piso del bar, ya dicho. Tintinear junto al monumento de sir John Gray, Horatio monomanija Nelson, reverrendo padre Theobald Matthew, trotaba, como se ha dicho justo antes de ahora. Trotamos, al calor, calor sentado. *Cloche. Sonnez la. Cloche. Sonnez la.* Más despacio la yegua remontó la loma Rotunda, Rutland Square. Demasiado lento para Boylan, llamada Boylan, impaciencia Boylan, traqueteaba la yegua". (277).

¹²⁷ "Tintineo en Dorset Street". (278).

3.3 Cuerpo-instrumento musical

Después de la rendición de Bloom, lo que viene es el recorrido por el camino inverso de aquella solución pesimista de la escucha que transforma al cuerpo en la metáfora de un instrumento musical: “Richie cocked hi slips apout. A low incipient note sweet banshee murmured: all. A thrush. A throstle. His birdsweet, good teeth he’s proud of, fluted with plaintive woe”¹²⁸ (224). La boca de un cuerpo imita, resuena y se confunde en medio de todo un mundo sonoro. El cuerpo estético sonoro es un lenguaje gestual que *performa* el sonido, la música o los instrumentos que producen música. Así, este se vuelve *lugar* o espacio del arte sonoro y que resuena a través de él. Además, esta experiencia en el cuerpo estético tiene que ver con la identificación de la experiencia y la afección que el mundo tiene en el hombre-Bloom. El sonido es en el cuerpo un fluir constante y en continua expansión. La identificación de la experiencia con el mundo-Dublín en el bar de Ormond y la experiencia individual del hombre-Bloom es el embargo por completo de los sentidos, primero como una sensación que crece en el interior: “Tenderness it welled: slow, swelling, full it throbbed. That’s the chat. Ha, give! Throb, a throb, a pulsing proud erect”¹²⁹ (225). El sonido musical es también una metáfora del cuerpo: late como un corazón. Después es la experiencia erótica de Bloom la que viene a identificarse con los sonidos musicales:

[...] Words? Music? No: it’s what’s behind. [...]

Bloom. Flood of warm jamjam lickitup secretness flowed to flow in music out, in desire, dark to lick flow invading. Tipping he tepping her tapping he topping her. Tup.

¹²⁸ Richie frunció los labios en trompeta. Una nota baja, dulce duendecillo, murmuró: todo. Un zorzal. Un mirlo. Su aliento, avedulce, buenos dientes de los que está orgulloso, hizo sonar la flauta quejosa de una pena. (273).

¹²⁹ La ternura manaba; lenta, creciente, vibraba plena. Eso es. ¡Ah, dar! ¡Tomar! Latir, un latido, una pulsación orgullosa y erecta. (275).

Pore 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.¹³⁰ (226)

Bloom, el poeta cinético, fluye con la música y deviene en ella, se vuelve ella, su cuerpo es resonancia. Aquí hallamos otra vez el gesto filosófico de la utopía bloomesca: el πάντα ῥεῖ (panta rhei) de Heráclito de Éfeso. Este cuerpo-música está en ese territorio utópico que describimos más atrás y es resonancia de todo lo vivido, oído y visto. Lo pasado es lo perdido y toda la música, según Bloom, habla sobre esa pérdida y cuando él la escucha recuerda las suyas, ¿cuáles?

Thou lost one. All songs on that theme. Yet more Bloom stretched his string. Cruel it seems. Let people get fond of each other: lure them on. Then tear asunder. Death. Explos. Knock on the head. Outtohelloutofthat. Human life. Dignam. Ugh, that rat's tail wriggling! Five bob I gave. *Corpus paradisum*. Corncrake croaker: belly like a poisoned pup. Gone. They sing. Forgotten. I too. And one day she with. Leave her: het tired. Suffer then. Snivel. Big spanishy eyes goggling at nothing (...).¹³¹ (228)

El cuerpo-música es la reencarnación resonante de dichas perdidas, y aquí vuelve el cuerpo de Dignam pudriéndose en el Glasnevin y el cuerpo infiel de Molly. Pero esta utopía de Bloom es la de la vida y la memoria y por eso la música es, sobre todo, un instrumento de recuerdo que restituye

¹³⁰ [...] ¿La letra? ¿La música? No; es lo que hay detrás. [...]

Bloom. Un desborde cálido jamjam lámelo secreto se expandió para fluir en música, en deseo, flujo oscuro, de lamer, invasivo. Tumbándola, taladrándola, traspasándola, tomándola. Topar. Poros que se dilatan dilatándose. Topar. La alegría el sentir la cálida la. Topar. Para verter sobre esclusas vertiendo a borbotones. Desborde, borbotón, flujo, chorr alegre, topapulso. ¡Ahora! El lenguaje del amor. (275)

¹³¹ La pérdida de alguien. Todas las canciones sobre el mismo tema. Bloom estiro aun más la banda elástica. Parece cruel. Hacer que la gente se enamore; seducir. Después separarlos. La muerte. Explos. Golpe en la cabeza. Vetealdiablodeunavez. La vida humana. Dignam. ¡Uf, la cola de esa rata meneándose! Los cinco chelines que di. *Corpus paradisum*. Croar de codornices; el vientre como un cachorro envenenado. Se fue. Cantan. Olvidados. Yo también. Y un día le pasará a ella con. Dejarlas; cansarse. Entonces sufrirá. Llorará. Los grandes ojos españoles con la mirada perdida en la nada. (278).

el pasado y subsana el presente, es decir, es el ejercicio poético de la expresión de un sentimiento individual que se aproxima alrededor de una verdad y sus formas de enunciarla.

Conclusiones

1. Dublín tiene su propia máquina policial-industrial que la representa. Ante ella surge la utopía contraria que tiene que ver con un cuerpo que se escapa de dichos engranajes maquinizados.
2. Bloom agrega al mundo su imaginación. Ese es el centro de su actividad estética. Él imagina y construye una nueva ordenación del mundo en un nuevo recorte del espacio. Construye un contrarrelato que se opone a la disciplina y al espíritu dócil reunido en la máquina industrial y la “ley del obrero”. Esa utopía es su propio cuerpo de *poeta cinético* y que habita en el lugar sin geografía llamado *Flowerville*.
3. La utopía es la resonancia que interactúa a través del cuerpo. Ese *cuerpo otro* es música pura y contra-espacio. A eso es a lo que yo llamo *cuerpo estético* como una manera en la que Bloom, poeta cinético, se construye una manera divergente de vivir y de ser en el seno mismo de ese orden policivo.
4. *Ulysses* es la reunión de múltiples líneas tangentes en las que las existencias allí presentes no obedecen las jerarquías en las que funciona la vida común del hombre-Bloom. Él, simple trabajador, es también poeta y se permite mostrar un espíritu diferente al supuesto por la máquina industrial y la ley del obrero. Ese cuerpo otro usa el ejercicio poético para emancipar su espíritu y dejar huella de ello en el relato de sus búsquedas filosóficas a lo largo de la ciudad de Dublín. Así conquista ese discurso: mientras camina, recuerda y ejerce alguna que otra máxima de la tradición filosófica y que hace parte ya del habla cotidiana.
5. Al final, *Ulysses* termina por construir todo un espacio dentro del mismo espacio que circunda a Bloom a lo largo de su caminata. A esto es lo que llamo una *utopía sonora*. Esta consiste en un tiempo, un espacio, unos sujetos y unos objetos puestos en escena como mera

resonancia y sin categorías diferenciadoras, es decir, el mundo de lo sonoro es un lugar sin lugar y también un tiempo sin tiempo, pero no es etéreo e imposible, es una pura expresión diferente a las formas regulares de percibir el espacio-tiempo, es una tensión de la escucha hacia la experiencia del mundo-Dublín por medio de las resonancias que él produce.

Bibliografía

Obras de James Joyce

Joyce, James. (2008). *Ulysses*. ed. por Hans Walter Gabler, Wolfhard Steppe y Claus Melchor. Great Britain: The Bodley Head.

(2018). *Ulises* trad. Marcelo Zabaloy en colaboración con Edgardo Russo. 2da ed. revisada. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.

(1982). “Cartas escogidas”. vol. 1. Ed. Richard Ellmann, trad. Carlos Manzano. Barcelona: Lumen.

Otras obras citadas

Aristóteles. (2010). *De Anima*. 1ra Ed. Trad. Marcelo D. Boeri. Buenos Aires: Colihue.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. (2002). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. trad. José Vásquez Pérez. España: Pre-textos.

(2006). “Post-scriptum sobre las sociedades de control Polis”. *Revista de la Universidad Bolivariana*, vol. 5, núm. 13, p. 0. Santiago: Universidad de Los Lagos.

Eco, Umberto. (1993). *Las poéticas de Joyce*. trad. Helena Lozano. Barcelona: Lumen.

Foucault, Michel. (dic. 2016). “La literatura y la locura”. trad. Emmanuel Chamorro. n.d: *Dorsal*. *Revista de Estudios Foucaultianos*. N. 1, p. 93-105

(2002). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Traducción de Aurelio Garzón del Camino. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.

(2015). "El lenguaje de la locura" en *La gran extranjera, para pensar la literatura*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Siglo XXI editores. p. 31-69

(1996). *La arqueología del saber*. Traducción de Aurelio Garzón del Camino. Decimoséptima edición. México: Siglo Veintiuno Editores.

(2008) "Topologías". Trad. Rodrigo García. Fractal n° 48, enero-marzo.
volumen XII, pp. 39-40.

Le Goff, Jacques. (2008). *Lo maravilloso y lo cotidiano en el occidente medieval*. Trad. Alberto L. Bixio. España: Gedisa, 1ra ed. 1985. 3ra ed. Pág. 51 – 85.

Nancy, Jean Luc. (2007). *A la escucha*. Traducción de Horacio Pons. 1ra edición. Buenos Aires: Amorrortu.

Rancière, Jacques. (2013). *El filósofo y sus pobres*. Traducción Marie Bardet y Nathalie Goldwasser. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento; INADI.

(2011). *El espectador emancipado*. trad. Ariel Dillon. Buenos Aires: Manantial.

(2011). *El malestar en la estética*. Trad. Migue Angel Petrecca, Lucía Vogelfang, Marcelo G. Burello. Buenos Aires: Capital Intelectual.

(2018). *El maestro ignorante, cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Trad. Claudia E. Fagaburu. Buenos Aires: Edhasa.