

Luz Aurora Pimentel Anduiza

Relaciones transtextuales y producción de sentido en el *Ulises* de James Joyce

El texto se presenta (...) como una gran caja de resonancia de múltiples registros y cada uno de sus elementos alcanza una pluridimensionalidad que, al remitir a otras lenguas y a otros discursos ausentes o presentes, les confiere una dimensión jeroglífica.

(Julia Kristeva, *Séméiotikè*)

El *Ulises* es uno de los grandes textos centrífugos de la literatura contemporánea; introducirse en él obliga, necesariamente, a salir hacia otros textos para realizar cabalmente la multiplicidad de sus sentidos, ya que, de manera mucho más radical que otros, el texto joyceano está construido a partir de numerosísimos textos, a los que constantemente remite y de cuya transformación depende, en gran medida, su significación. En esta compleja red significante residen tanto el logro como la dificultad en la comprensión del *Ulises*.

El carácter jeroglífico que tiene la obra de Joyce se debe al modo de producción y de articulación de significaciones narrativas y simbólicas. El mundo ficcional creado no se basta a sí mismo —en tanto que mera representación—, sino que constantemente propone, a través del lenguaje cifrado de la correlación con otros textos, significados segundos en *plural simultaneidad*.

En el *Ulises* se encuentra el lector frente a una compleja interacción entre la significación narrativa y la simbólica. En tanto que texto narrativo, su significación puede definirse, con Scholles y Kellog, como “la función de la relación entre dos mundos:

el ficcional, creado por el autor, y el mundo 'real', el universo perceptible".¹ Pero dado que ese mundo "real", como bien lo observa Greimas,² ha sido informado por el hombre e instituido en significación —de tal modo que pueda considerársele como una semiótica biplana— podríamos redefinir la significación narrativa como una *correlación* entre dos semióticas: la de la diégesis, o universo creado por la ficción, y la del mundo natural. Así pues, desde la perspectiva de una correlación, la significación narrativa se nos presenta como una *virtualidad*, programada por el autor y que sólo una participación activa del lector podrá actualizar.³ Ahora bien, a partir de esta correlación entre los sistemas de significación diegético y "natural" se articulan significados segundos que al mismo tiempo dependen de los primeros y los trascienden, constituyendo así apretadas redes de *significación simbólica*. Esta última puede entonces definirse como una correlación en segundo grado que se establece entre la significación narrativa —a su vez producto de otra correlación— y otros sistemas significantes de orden cultural-ideológico, tales como la historia, la política, el mito o, incluso, otros textos narrativos.

Por lo tanto, el fenómeno signifiante, tanto narrativo como simbólico, de la correlación de un texto con otros y otros discursos es capital en la producción textual. Gérard Genette afirma que la *transtextualidad* o trascendencia del texto, es decir "todo aquello que relaciona a un texto, manifiesta o secretamente, con otros",⁴ es en sí un aspecto de la textualidad. Son

1 Robert Scholes & Robert Kellog, *The Nature of Narrative*. Londres, Oxford University Press, 1966. p. 82.

2 A. J. Greimas, *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris, Hachette, 1979. "réfèrent"

3 "Por oposición a todo uso comunicativo y representativo, es decir, reproductivo del lenguaje, el texto es definido esencialmente como una productividad [...] Será también [...] la puesta en marcha hasta la escritura de la relación emisor-destinatario, escritura-lectura, concebida como la relación de dos productividades que coinciden y al coincidir crean espacio."

Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México, Siglo XXI, 1975. "Texto", p. 397.

4 Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 7.

cinco las diferentes formas de transtextualidad, en las que se observan grados crecientes de abstracción y de implicación:⁵

I. la *INTERTEXTUALIDAD* es definida como una "relación de copresencia entre dos o más textos".

Una observación que podríamos hacer respecto a esta definición concierne al modo de significación de esta relación: el concepto de intertexto. El *intertexto*, cuya existencia es puramente virtual, es un conjunto significativo generado a partir de la relación intertextual. El significado que se produce en el intertexto no es perceptible en ninguno de los dos textos, sino que es producto único de la interacción de ambos.

Las relaciones intertextuales, como las transtextuales en general, se pueden dar en distintos grados de abstracción: desde el carácter puntual y concreto de la *cita*, hasta las formas de *alusión* más sutiles. Así, en el *Ulises*, por ejemplo, se oyen toda clase de voces:

a) las citas más puntuales con una clara filiación textual: "One of the most polished periods I think I ever listened to in my life fell from the lips of Seymour Bushe (...) He said of it: *that stony effigy in frozen music, horned and terrible, of the human form divine* (...)" (("Aeolus").

b) Las palabras puntuales provenientes de otro texto integradas al discurso de una conciencia ficcional: "Open your eyes. No. Jesus! If I fell over a *cliff that beetles o'er his base*, fell through the *nebeneinander* ineluctably". ("Proteus") [el subrayado es mío].

Un girón del discurso de Horatio en *Hamlet* queda así no sólo integrado al discurso de Stephen sino transformado totalmente en su significación.

(Horatio: What if it tempt you toward the flood, my lord, Or to the dreadful summit of the *cliff that beetles o'er his base* into the sea, And there assume some other horrible form (...)) (I, iv, 9-72)
[el subrayado es mío]

⁵ Ibid. pp. 8-11.

c) La alusión sutil, producto del efecto acumulativo de otras citas y alusiones a un mismo texto, en este caso el *Hamlet* de Shakespeare: "Proudly walking. Whom were you trying to walk like? Forget: a dispossessed" ("Proteus").

Si el lector es capaz de oír en este enunciado crítico una alusión a *Hamlet*, esto se debe a la recurrencia temática de la usurpación ("a *dispossessed*"), asociada siempre con Stephen; como este último está constantemente asociado con el personaje shakespereano ("A side-eye at my Hamlet hat"), quien a su vez es víctima de la usurpación, esta alusión sutil queda de este modo imantada por el cúmulo de analogías que el texto ha establecido entre Hamlet y Stephen.

II. La *PARATEXTUALIDAD*, definida como una relación "menos explícita y más distante, que (...) el texto establece con lo que podría llamarse su *paratexto*: títulos, subtítulos, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias (...) etc.; notas marginales, a pie de página (...), epígrafes, ilustraciones (...) y muchos otros tipos de señales accesorias (...) que proporcionan al texto un entorno (variable) y con frecuencia un comentario, oficial u oficioso, del que no puede escapar ni aun el lector más purista y menos dado a la erudición externa".

En el caso del *Ulises*, es inconmensurable el valor *significante* de la relación paratextual, ya que es el título mismo el que orienta una lectura necesariamente relacionada con la *Odisea*. Dado el alto grado de indirección en las relaciones entre ambos textos, es la relación paratextual la que cataliza la relación hipertextual. Si no fuera por el título difícilmente encontraría el lector tantas relaciones de analogía con la *Odisea*.

III. La *METATEXTUALIDAD* es la relación *crítica* por excelencia que une a un texto con otro del que habla sin que la cita sea indispensable.

Pocos metatextos están tan íntimamente vinculados con la producción de sentido de un texto como lo está el libro de Stuart Gilbert, *James Joyce's "Ulysses"* con el *Ulises*. De hecho, el mismo Joyce es en gran parte responsable de esta curiosa cons-

trucción metatextual. Originalmente, en la forma seriada en la que se fueron publicando los episodios del *Ulises*, cada uno estaba encabezado por un intertítulo que reforzaba la relación hipertextual con la *Odisea* (“Telemachus”, “Nestor”, “Proteus”, etc.). Al publicarse la versión definitiva del libro, Joyce eliminó todos estos intertítulos por considerarlos demasiado “obvios”, pero más tarde se arrepintió, temiendo, al parecer, que sin este andamiaje se viniera por tierra su edificio si el lector no se daba cuenta de la estrecha relación que había construido entre su texto y la *Odisea*. Joyce envió entonces un esquema estructural de su libro a Carlo Linati, esquema que constituye un especie de “esqueleto” metatextual, un afán crítico-creador de mostrar el revés del bordado para exhibir su forma de construcción. Más tarde Gilbert, basándose en el esquema de Linati y en los comentarios que le hiciera el propio Joyce, construyó ese texto que se ha convertido en la sombra metatextual del *Ulises*.

IV. La *HIPERTEXTUALIDAD* describe una relación de derivación de un texto, o *hipertexto*, con respecto a otro anterior, o *hipotexto*. El tipo de derivación en esta relación no es, sin embargo, como en la relación metatextual, una relación de comentario crítico, sino una operación transformativa. El hipertexto no puede existir cabalmente sin el hipotexto, pero no habla de él ni lo cita, sino que lo transforma para construir un nuevo texto también con propiedades literarias. Así, la *Eneida* y el *Ulises*, en distintos grados, son hipertextos de un mismo hipotexto: la *Odisea*.

El problema de la relación hipertextual entre el *Ulises* y la *Odisea* está en el altísimo grado de indirección y de toda clase de mediaciones que caracterizan a esta operación transformativa de derivación. Podría incluso decirse —como lo haremos hacia el final de este trabajo— que la transformación se da a partir de sutiles procesos de metaforización.⁶

⁶ A mi juicio, las relaciones hipertextuales no son una forma específica de trans textualidad, sino una variante importante de la intertextualidad. A diferencia de las relaciones paratextuales cuya especificidad es evidente, ya que títulos o notas a pie de página son signos accesorios más que textos autónomos, en la relación hipertextual, como en la intertextual, su especificidad reside en la “co-presencia”





V. La ARCHITEXTUALIDAD es la relación más abstracta e implícita que se presenta como una relación de filiación genérica. "Como es bien sabido la percepción genérica orienta y determina, en gran medida, el 'horizonte de expectación' del lector y, por tanto, la recepción de la obra".

Debido a la relación hipertextual, la architextual oscila constantemente entre una lectura del *Ulises* como novela o como épica burlesca. Aunque oscilante, ésta es la relación architextual que predomina, a pesar del carácter esencialmente lírico del monólogo interior en su forma de "flujo de conciencia" y del carácter dramático de ciertos episodios como el de "Circe" en su totalidad y "Scylla y Caribdis" parcialmente, e incluso de la naturaleza híbrida narrativo-musical del episodio "Sirens".

Así pues, si es cierto, como lo afirma Kristeva, que "todo texto se construye como un mosaico de citas", que "todo texto es absorción y transformación de otro texto",⁷ en el *Ulises* el mosaico de citas es extraordinariamente abigarrado; aquí la absorción y transformación de textos ya no es sólo un mecanismo

de dos textos en uno. Lo que sí se presenta como una variante significativa en la relación hipertextual es el hecho de que las relaciones intertextuales entre ambos textos sean sistemáticas y se extiendan a la totalidad del texto, amén de que la relación hipertextual está basada en la estructura global propuesta por el hipotexto y que el hipertexto replica en mayor o menor grado. Aunque este carácter sistemático y totalizador de la relación hipertextual le da una cierta autonomía, no por ello pierde su carácter esencialmente intertextual.

Por otra parte, la alusión, característica de las relaciones intertextuales, también lo es de las hipertextuales, con los mismos modos y grados de presencia:

alusión textual, en la que un lexema o grupo de lexemas proveniente de otro texto se asimila al nuevo contexto;

alusión tópica: referencia más o menos velada a eventos recientes, y por tanto a textos históricos, periodísticos, etc;

alusión personal: referencia a eventos de la vida del autor, mismos que con frecuencia acaban constituyendo un "texto" de naturaleza autobiográfica, como en el caso de un Yeats que escribió no una sino varias (*Autobiographies/sic/*);

alusión metafórica, en la que el elemento aludido del hipotexto se utiliza como el vehículo, o grado manifiesto, del nuevo tenor poético, o grados contruidos de la significación metafórica en el hipertexto (cf. la alusión a la "Última Cena" para expresar la relación entre Macbeth y Duncan. I, vii, 1-28);

alusión estructural, en la que un texto sugiere o utiliza para su construcción la estructura de otro (característica predominantemente hipertextual). Ejemplo de esto sería la estructura musical en los *Four Quartets* de T. S. Eliot, o la estructura de la *Eneida*, réplica de la *Odisea*.

⁷ Julia Kristeva, *Séméiotiké*. París, Seuil, 1969, p. 85.

de relativización sino que se convierte en un modo constitutivo del texto. De ahí que las relaciones intertextuales, paratextuales, metatextuales e hipertextuales —es decir, las relaciones transtextuales de todo tipo— tengan un lugar central en la producción y articulación de sentido en esta obra.

Joyce establece relaciones intertextuales de todos tipos, pero especialmente aquellas que transforman y subvierten tanto la significación de los textos evocados como la de su propio texto: la parodia de la novela rosa (“Nausicaa”) o el pastiche, casi rayano en la parodia, de los diversos estilos en la historia de la literatura inglesa (“Oxen of the Sun”). Innumerables son las voces que se oyen en el *Ulises*, innumerables los intertextos significativos que se generan a partir de su transformación y absorción en el texto joyceano. Voces representativas de toda la literatura inglesa, voces provenientes de la *Odisea* y de los mitos clásicos, de poetas líricos irlandeses y de los mitos celtas, de *Hamlet* y del anecdotario apócrifo sobre la vida de Shakespeare, de *Don Giovanni* y de otras óperas y canciones populares, de slogans y anuncios publicitarios, sin faltar desde luego, toda clase de “abstrusidades medievales”.

* * *

Uno de los intertextos más complejos en el *Ulises* es el que se genera a partir de la relación hipertextual con la *Odisea*. Aunque es uno de los temas que más ha tratado la crítica joyceana en términos de un “paralelo homérico”, desde la perspectiva de la transtextualidad y a partir de una descripción —más que de una interpretación— de cómo se generan esos efectos de sentido, el tema nos reserva aún varias sorpresas.

La sola indicación paratextual, *Ulises*, frustra toda posibilidad de una lectura puramente realista; el nombre del libro, desde antes de comenzar, orienta y aun obliga a una lectura de correspondencias con la *Odisea*. Pero todo lector entusiasta del *Ulises*, que inevitablemente ha ido a parar con Stuart Gilbert, sabe que sólo los nombres de cada episodio pueden dar una orientación cabal en esa fanática búsqueda de correspondencias.

Sin esos nombres el *Ulises* sería un continuum narrativo informe, con sólo algunas divisiones marcadas tipográficamente.⁸

Otro "texto" importante que contribuye a establecer las relaciones hipertextuales con la *Odisea* es la ciudad de Dublín. La ciudad en sí, claro está, no puede considerarse como un texto;⁹ no obstante, la proliferación de referencias en ciertos episodios claves van configurando una *ciudad representada* que se convierte en un texto, interpretando, con Bajtín, "la noción del texto ampliamente, como cualquier conjunto de signos coherente".¹⁰ La ciudad representada en el *Ulises*, en tanto que conjunto de signos coherente, debido a la deliberada selección en la representación, constituye un contexto, si no verbal, verbalizable, que se convierte en el lugar de referencia del texto.¹¹ Más aún, por el modo peculiarmente joyceano de representación, Dublín se convierte en una figura signifiicante sobre el mapa que genera múltiples intertextos al entrar en relación con el *Ulises*. Veamos más de cerca este peculiar modo de representación.

En una conversación con Frank Budgen, Joyce afirma su voluntad de "dar una imagen de Dublín tan completa que, si algún día la ciudad llegara a desaparecer repentinamente, a par-

⁸ En algunas ediciones los mismos signos tipográficos utilizados para dividir los dieciocho episodios principales se usan también para separar las diecinueve subsecciones del episodio "Wandering Rocks". De tal manera que, si no fuera por el libro de Gilbert, ni siquiera se podría saber si son dieciocho o treinta y siete los episodios del *Ulises*.

⁹ No obstante, la ciudad en sí es un "texto" de significación social coherente para los dublinenses; tanto, que las críticas más duras provienen de dublinenses, cuya "lectura" de la ciudad es diferente, oponiendo así su "texto" al de Joyce, y declarando airadamente la supuesta "falsedad" del Dublín representado en el *Ulises*: "Joyce nos representa un Dublín visto a través de las oficinas de apuestas, de las cantinas y de los burdeles. Desconoce cómo se veía la ciudad desde Rathmines of Phisborough, de la misma manera en que pasa por alto la adquisición de la tierra en Connacht y el movimiento de unificación en Ulster (...). El Dublín del *Ulises* está centrado en esa tercera parte de la ciudad, dentro del área circunscrita por los canales que era la parte más deteriorada; hace caso omiso de la belleza física y de la opulencia cada vez mayor de la ciudad como un todo." J. C. C. Mays, "Some Comments on the Dublin of *Ulysses*" en *Ulysses cinquante ans après*. París, Didier, 1974. pp. 89, 85.

¹⁰ M. Bajtín, *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI, 1982. p. 294.

¹¹ Cf. A. J. Greimas, op. cit., "référent".

tir de mi libro pudiera reconstruirsela".¹² A pesar de tan realista ambición —“ambición escolástica por excelencia”, como diría Julia Kristeva— el modo de representación de Dublín en el *Ulises* difiere considerablemente de los modos de representación realista aparentes incluso en otros textos del mismo Joyce. A manera de contraste examinaremos un par de descripciones urbanas en Dickens y en Balzac.

So in came into Smithfield; and the shameful place, being all asmeared with fat and blood and foam, seemed to stick to me. So I robbed it off with all possible speed by turning into a street where I saw the great black dome of Saint Paul's bulging at me from behind a grim stone building which a bystander said was Newgate prison.

(*Great Expectations*, cap. 20)

(...) he crossed into Saint John's road, and was soon deep in the obscurity of the intricate and dirty ways, which, lying between Gray's Inn Lane and Smithfield, render that part of the town one of the lowest and worst that improvement has left in the midst of London.

(*Oliver Twist*, cap. 42)

La maison où s'exploite la pension bourgeoise appartient à Mme Vauquer. Elle est située dans le bas de la rue Neuve-Sainte-Geneviève, à l'endroit où le terrain s'abaisse vers la rue de l'Arbalète par une pente si brusque et si rude que les chevaux la montent ou la descendent rarement. Cette circonstance est favorable au silence qui règne dans ces rues serrées entre la dôme du Val-de-Grâce et le dôme du Panthéon, deux monuments qui changent les conditions de l'atmosphère en y jetant des tons jaunes, en y assombrissant tout par les teintes sévères que projettent leurs coupoles. Là, les pavés sont secs, les ruisseaux n'ont ni boue ni eau, l'herbe croît le long des murs. L'homme le plus insouciant s'y attriste comme tous les passants, le bruit d'une voiture y devient un événement, les maisons y sont mornes, les murailles y sentent la prison.

(*Le père Goriot* cap. I)

En estas descripciones salta a la vista la abundancia de adjetivos que califican los nombres de las calles y los edificios a los

¹² Frank Budgen, *James Joyce and the Making of 'Ulysses'*. Londres, Oxford University Press, 1972, p. 69.

que hacen referencia. Esta abundancia en la adjetivación cumple con varios propósitos: por una parte contribuye a la constitución de un universo de discurso imaginario que luego se instituye, al contextualizarse, en la referencia del relato;¹³ por otro lado, a partir de esta nueva referencia, los adjetivos tienden a una doble orientación: crean atmósfera al describir lugares y caracterizan a los personajes de manera simbólica. En el pasaje de *Great Expectations* la connotación de "contaminación" no sólo es indicial en la caracterización del lugar sino temática: en la relación de Pip con el presidiario. En la descripción urbana de *Le père Goriot* los colores, especialmente el amarillo, y la connotación de "deterioro" con que se describe esta sección de París, se transferirán después a la fachada, al interior de la casa, y a la persona misma de Mme. Vauquer. Así, la relación moral que se establece entre ciudad y personajes se da, no a partir de la ciudad misma como referente extratextual, sino

¹³ Claro está que nombres como Londres o París tienen una función altamente referencial, ya que esas dos ciudades "reales" han hecho de sus nombres entidades semánticas más o menos estables que ya "no se trata de comprender sino de reconocer (...) [que] funcionan por lo tanto como las citas de un discurso pedagógico: aseguran los puntos de anclaje, restablecen la perfromancia (autores-garantes) del enunciado referencial, al proyectar el texto sobre un extra-texto valorizado; permiten la economía del enunciado descriptivo, y aseguran un efecto de lo real global que trasciende incluso toda descodificación de detalle." Philippe Hamon, "Un discours contraint" en *Littérature et réalité*. Paris, Seuil, 1982, p. 137.

Sin embargo, el papel que juega la contextualización es fundamental en la construcción de un universo de discurso y por lo tanto de un referente textual. Este fenómeno de la referencia textual, o autorreferencia, se observa con más claridad cuando la ciudad como lugar de referencia del relato se construye como una entidad puramente ficcional. En el *Lord of the Rings* de J. R. R. Tolkien, por ejemplo, Lothlorien sólo puede remitir a la maravillosa ciudad de los elfos, en la que abundan los "malorn": árboles de espeso follaje dorado que protegen y envuelven a sus habitantes, aun de noche, con su luz de oro. Cuando en diversas ocasiones los Hobitos se encuentran en gran peligro y recuerdan con nostalgia su estancia en Lothlorien, el recuerdo remite al lector, no a una ciudad en el mundo real, sino a esa ciudad que el texto ha construido y que es por lo tanto la única referencia posible, cuya "realidad" ficcional queda reforzada por ese procedimiento narrativo recurrente que es la analepsis. Macondo y Balbec no son ciudades latinoamericanas o normandas, aunque en mucho se les parezcan, sino entidades espaciales cuyos referentes verdaderos sólo pueden ser las construcciones textuales que les han dado vida: ciertas casas y calles; ciertos paseos y playas que no existen como tales más que en Macondo y Balbec. Del mismo modo, en Balzac, París no es, en primera instancia, la ciudad como entidad "real", es decir, extratextual, sino una ciudad pintada de un amarillo que todo lo penetra con sus connotaciones innobles.

a partir de la descripción urbana fuertemente adjetivada, que se convierte en el verdadero lugar de referencia del relato. Si Londres o París sigue siendo el referente último de estas descripciones, la referencia inmediata y significativa la constituye el universo de discurso imaginario creado por la descripción.

No es este el caso en la representación de Dublín. Veamos algunos pasajes en los que Joyce "recrea" la ciudad.

Mr. Bloom smiled joylessly on Ringsend road. Wallace Bros the bottleworks. Dodder bridge.

They went past the bleak pulpit of Saint Mark's, under the railway bridge, past the Qucen's theatre in silence. ("Hades")

Father Conmee began to walk along the North Strand road and was saluted by Mr. William Gallaher (...). He passed Grogan's the tobacconist against which newsboards leaned and told of a dreadful catastrophe in New York (...)

On Newcomen bridge the very reverend John Conmee S. J. of saint Francis Xavier's church, upper Gardiner street, stepped on to an outward bound tram. ("Wondering Rocks")

From Butler's monument house corner he glanced along Bachelor's walk. Dedalus' daughter there still outside Dillon's auctionroom.

He stood at Fleet street crossing. Luncheon interval a sixpenny at Rowe's? Must look up that add in the national library. An eightpenny in the Burton. Better. On my way.

He walked on past Bolton's Westmoreland's house. Tea. Tea. I forgot to tap Tom Kernan. ("Lestrygonians")

Un rasgo distintivo de este modo de representación urbana es que la ciudad no se describe, sólo se nombra.¹⁴ Se observa en estos fragmentos una casi total ausencia de adjetivos que cali-

¹⁴ "(...) no es a manera de descripción que Dublín se crea en el *Ulises*, hay un tesoro de delicada evocación pictórica en *Dublinenses*, pero de esto hay muy poco, o casi nada en el *Ulises*. Se nombran las calles pero nunca se describen. Se nos muestran casas e interiores, pero como si entráramos en tanto que conocidos y no en tanto que extraños que llegan a tomar nota de sus ocupantes y a hacer un inventario de sus muebles. Los puentes sobre el Liffey se cruzan y se vuelven a cruzar, se nombran y nada más. Entramos a restaurantes y bares como si la ciudad fuera nuestra y estos fueran nuestros puntos de reunión habituales. Las bibliotecas, las iglesias, las cortes, el gobierno municipal, las asociaciones profesionales, todo funciona ante nuestros ojos sin introducciones ni explicaciones." Frank Budgen, op. cit., pp. 9-70.

fiquen las referencias a calles, monumentos, tiendas o establecimientos; ni adjetivos, ni explicaciones, ni instrumentos lógico-lingüísticos que establezcan el tipo de relaciones espaciales que guardan entre sí y en relación con la ciudad como un todo: nada, sólo los nombres. Por estas carencias en la contextualización, las series nominales se ven fuertemente orientadas hacia la ciudad como referente extratextual.¹⁵

Aunque las calles de Dublín se nombran en estricta secuencia de acuerdo con los desplazamientos de los personajes, este "orden" topográfico no es aparente en el texto mismo, puesto que el texto nunca hace explícitas las relaciones espaciales que guardan entre sí. Sólo si el lector se refiere al mapa, o tiene un conocimiento íntimo de la ciudad, se hará evidente esta coherencia geográfica en el *Ulises*.¹⁶ Ésta es otra característica del modo de representación urbana en Joyce, a diferencia de las descripciones de Londres y París arriba citadas. En Dickens y en Balzac, las descripciones no sólo abundan en detalles, sino que a través del acto descriptivo mismo se hacen explícitas las relaciones espaciales que guardan los lugares entre sí y con la ciudad como un todo: "(...) dirty ways, which, *Lying between Grace Inn Lane and Smithfield* (...)", "(...) ces rues

¹⁵ Sólo podría considerarse ésta como una descripción si consideramos los elementos descriptivos mínimos inherentes a la constitución semántica de ciertos lemas (en especial los nombres, ya sean propios o comunes), y si se la piensa en términos de Russell como "descripciones definidas". Según este pensador, las "descripciones definidas" son aquellas formadas por un nominal y un artículo definido; ambos términos presuponen la existencia autónoma de los objetos, o lugares nombrados; presuponen, asimismo, un código referencial compartido, una familiaridad, por parte del destinatario, con los objetos o lugares simplemente nombrados. Esto se debe en gran medida a que los nombres, como bien lo observan Ducrot y Todorov, "son necesarios para cumplir el acto de referencia, ya que los sustantivos son los que fraccionan el continuum sensible de los objetos." Ducrot y Todorov, op. cit., pp. 290-291.

¹⁶ No sólo la coherencia topográfica gracias a esta forma extrema de nominalismo en la representación, sino que también la incoherencia en el caótico episodio de "Wandering Rocks" queda oculta. En ese episodio Joyce disloca radicalmente el espacio al establecer contigüidades falsas: la contigüidad textual de ciertos lugares nombrados es una trampa en la que cae el lector, creyendo que a esa contigüidad textual debe corresponder, necesariamente, una contigüidad en la referencia. Sólo un conocimiento íntimo de la ciudad o una referencia al mapa permite apreciar tales discontinuidades espaciales que quedan, sin embargo, abolidas por la contigüidad textual. He ahí el poder creador y transformador del lenguaje.

serrées entre le dôme du Val-Grâce et le dôme du Panthéon (...)", "(...) la maison tombe à angle droit sur la rue Neuve-Sainte-Genève (...)"¹⁷ [El subrayado es mío]

Este procedimiento nominal es central en la producción de efectos de sentido que son predominantemente intertextuales. Algunos episodios claves ("Hades" y "Wandering Rocks") multiplican las referencias a las calles a tal grado que el lector se siente invitado a trazar sobre un mapa de Dublín las líneas sugeridas por estas series nominales. De este modo la ciudad, en tanto que referencia, termina por abstraerse en una figura significativa que se va dibujando sobre el mapa. Y es precisamente esta figura abstracta de la ciudad la que alcanza la condición de texto para entrar en relación significativa con el *Ulises*.¹⁸

En esta figura espacializada de la ciudad se enfatizan ciertos puntos de concentración temática: a) la insistencia en el centro de la ciudad, y de manera muy especial en el puente O'Connell, como centro absoluto que se nombra una y otra vez; b) la constante actividad en las riberas del río Liffey (el río, como símbolo universal de vida y del devenir del tiempo, es al mismo tiempo un referente estructural del *Ulises*).

En "Hades" (ver mapa, ruta seis), las calles nombradas en cuidadosa sucesión dibujan una larga ruta que atraviesa, rebasándola, la tercera parte dentro del área circunscrita por los canales que es el lugar privilegiado de casi todos los episodios. La "ruta de la muerte", en "Hades", significativamente cruza el río Liffey —"ruta de la vida"— en el centro preciso de la ciu-

17 El modo joyceano de representación urbana, basado en un principio puramente nominal, es aún más significativo porque contrasta con las descripciones detalladas de las actividades de los personajes:

"He sank two lumps of sugar deftly longwise through the whipped cream. Buck Mulligan slit a steaming scone in two and plastered butter over its smoking pith. He bit off a soft piece hungrily." ("Wandering Rocks")

18 Podría argüirse que la figura sobre el mapa establece una relación de tipo paratextual, más que intertextual, debido al carácter de "ilustración" accesoria que tal figura pudiera tener. No obstante, esta figura es, no una ilustración que acompaña al texto, sino una construcción significativa, producto de la lectura, y que se establece luego como verdadero texto, es decir, como conjunto de signos gráficos coherente que interactúa con el *Ulises* produciendo así significados intertextuales que no son aparentes en ninguno de los dos textos.

dad —el puente O'Connell—, quedando así simbólicamente trazadas las coordenadas vida/muerte que definen al *Ulises*.¹⁹

En el episodio "Wandering Rocks" (ver mapa, ruta diez), una vez más se multiplican las series nominales para trazar tres rutas estables dentro del caótico episodio: a) la trayectoria del padre Conmee hacia las afueras de la ciudad; b) la ruta de la cabalgata virreinal; c) el desplazamiento del profético "desecho" de Elías ("Elijah throwaway"). La cabalgata virreinal cumple un recorrido que va del oeste al sureste; una buena parte de ese trayecto se lleva a cabo a lo largo del río, superponiéndose así a la coordenada trazada "naturalmente" por este último. El volante que anuncia a Elías, arrojado al río más allá del puente O'Connell a la altura de la Aduana, flota incesantemente en dirección del Este, hacia el mar. El padre Conmee, partiendo del norte, se dirige hacia el noreste, fuera de la ciudad.

Los múltiples intertextos que se generan de la relación entre el *Ulises* y la figura sobre el mapa complementan y enfatizan ciertos desarrollos temáticos importantes, o trazan constelaciones virtuales de significado que no son evidentes en el sólo texto del *Ulises*. Hemos hablado ya de la oposición vida/muerte que se instituye en coordenadas espaciales sobre el mapa, reforzando y, por así decirlo, espacializando ese importante tema.

Una de las constelaciones de sentido, como producto único de las relaciones intertextuales, se da a partir de una lectura de todos los desplazamientos espaciales descritos en un buen número de episodios. Todos muestran una constante significativa: el movimiento generalizado hacia el Este, simbólico de una

¹⁹ Esta oposición vida/muerte rige la relación temática que se establece entre el tercer y sexto episodios —"Proteus" y "Hades"—, focalizados en Stephen y Bloom respectivamente. A la misma hora, pensamientos de vida y muerte ocupan las mentes de ambos; Stephen en un contexto de vida y nacimiento (el mar y las pateras que pasan por la playa), Bloom en un contexto de muerte y de potencial renacimiento (el cementerio, el funeral de Paddy Dignam, y los obsesivos pensamientos de Bloom en torno a la posibilidad de una resurrección).

La oposición vida/muerte no sólo rige temáticamente estos episodios sino la totalidad del *Ulises*: el primer episodio, dominado por la madre muerta, es una negación de la vida; el último, habiendo pasado por el feliz alumbramiento en "Oxen of the Sun", es la reiterada afirmación de la vida y la fertilidad: Molly como símbolo de la fertilidad de la tierra.

orientación religiosa, política y personal que pone de manifiesto la dependencia de Irlanda con respecto a Inglaterra y al Continente; que pone de manifiesto, sobre todo, el exilio espiritual de los irlandeses en todos los niveles: Stephen, intelectual enraizado, ya contempla un nuevo exilio; Bloom, judío-irlandés mediocre, de raíces inciertas, sueña con las ancestrales tierras prometidas en el Oriente; el corazón de la Iglesia Católica de Irlanda, como el de O'Connell, yace en Roma; mientras que el Estado depende totalmente de Westminster. A este movimiento generalizado hacia el Este escapa sólo uno de los trayectos figurados: la "ruta de la muerte" en "Hades". Es el único que, partiendo del sureste de la ciudad se dirige hacia el noroeste. Una vez más, convergen en esta figura símbolos míticos universales y locales: el oeste como símbolo de la muerte y, a un tiempo, como símbolo de la verdadera Irlanda.²⁰

Como se ha podido observar, la complejidad en la producción de sentido depende, en gran medida, de los numerosos intertextos de significación virtual que se generan a partir de las relaciones intertextuales e hipertextuales que con gran virtuosismo traza Joyce a lo largo de todo el *Ulises*. Veremos ahora un aspecto importante de la producción de sentido: su articulación en diversos niveles de significación.

Hemos visto que la significación narrativa se genera a partir de la correlación entre el mundo natural y el ficcional o diégesis. A este nivel la diégesis constituiría una especie de significante que, al articularse con el mundo natural, produce un significado narrativo (las relaciones que se puedan establecer entre los dos serán de analogía, de contraste, de negación, o una mezcla de los tres, constituyendo así diversos tipos de relato: realista, antirrealista, maravilloso, fantástico, etc.). La articulación de ambos produce un primer nivel de la significación narrativa: su denotación. Las calles, vehículos, edificios, objetos, etc., significan precisamente eso, calles u objetos, como el "amueblado" diegético fundamental a todo relato. Pero a su vez, en relatos más complejos, este mismo mobiliario diegético

²⁰ En "The Dead" último cuento de *Dublinenses*, se observa también este doble simbolismo del oeste.

se constituye, sin abandonar por ello su significación primera, en un significante que se articula con una multiplicidad de significados segundos que pueden ser de naturaleza connotativa simple o constituir sistemas de significación ideológico-cultural complejos. Esta última forma de articulación es de naturaleza *semiológica*, ya que en ella se ven involucrados, no significados de connotación aislados, sino verdaderos sistemas de significación.²¹

En la representación de la ciudad de Dublín se observa claramente esta multiplicidad-simultaneidad en la articulación de sentido. Las calles nombradas establecen una relación transitiva con sus referentes extratextuales, es decir, significan denotativamente, produciendo así, a ese nivel, un importante efecto de realidad.²² Pero, como hemos visto, las series nominales terminan por abstraer la ciudad en una figura significativa. De este modo, las diversas series de nombres de calles se convierten en el significante de significados segundos que ya nada tienen que ver con las calles denotadas. Este nuevo significante, ha de notarse, es de tipo sintético, ya que está constituido, simultáneamente, por la acumulación de nombres y por la figura que tal acumulación dibuja sobre el mapa. Así, se construye un complejo de significación no sólo sintético sino sincrético, ya que depende de la interacción de dos semióticas: la lingüística y la gráfica. Más aún, este mismo complejo de significación gráfico-lingüístico se articula, de manera significativa y simultánea, con otros varios sistemas ideológico-culturales. Por ejemplo, el valor fuertemente ideológico que tienen en Irlanda los puntos cardinales Este y Oeste está actualizado en el *Ulises* en ese movimiento generalizado, de valor temático-simbólico, hacia el Este que la figura sobre el mapa espacializa y visualiza. Superpuestas

²¹ Respecto a la estructura semántico-semiótica de la connotación véase:

Roland Barthes, *Eléments de sémiologie*. París, Seuil. (*Elementos de semiología*, Madrid, Comunicación, Serie B.)

Louis Hjelmslev, *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid, Gredos, 1969; y *Essais linguistiques*. París, Minuit, 1971.

José Pascual Buxó, *Las figuraciones del sentido. Ensayos de poética semiológica*. México, F. C. E., 1984.

²² Cf. Roland Barthes, "L'effet de réel". *Communications* 11 (1968).

a estos valores sociales y políticos están la actualización y transformación de un gran número de valores míticos: el Oeste como símbolo de la muerte en varios sistemas mitológicos, y, al mismo tiempo, como símbolo mítico de Irlanda. A su vez, ambos significados de connotación generan, en una operación transformativa, un nuevo significado que alude a otro aspecto ideológico: la peculiar actitud del irlandés ante la muerte, "The Irishman's house is his coffin".²³

Ahora bien, la figura sobre el mapa, en tanto que sistema semiológico no verbal, se convierte en un punto de articulación intermediario de la relación hipertextual entre el *Ulises* y la *Odisea*; punto de articulación en el que, a su vez, convergen el título y el libro de Stuart Gilbert, paratexto y metatexto que actualizan —transformándolos— los valores semánticos y míticos de la *Odisea*, programados como una virtualidad de significaciones en el texto joyceano. Así pues, la relación hipertextual entre el *Ulises* y la *Odisea* tiene un muy alto grado de indirección, ya que sólo se cumple por intermediación de otros tipos de relaciones transtextuales, especialmente paratextuales y metatextuales. Otros procesos de mediación se basan en un principio de redundancia sémica que configura líneas temáticas abstractas entre el *Ulises* y la *Odisea*, y que el metatexto de Gilbert se encarga de actualizar al nombrarlas.²⁴

Hemos visto que casi toda la acción del *Ulises* se lleva a cabo dentro del área circunscrita por los canales. Ahora bien, vista sobre el mapa, esta sección de Dublín tiene una forma de herradura semejante a la forma elíptica del Mediterráneo. Ésta que es una decisión *estética*, no corresponde a una motivación

²³ Cf. *Riders to the Sea* de John Millington Synge que trata el mismo tema, incluso con el mismo motivo del féretro como morada.

²⁴ "Leer, comprender, tematizar (...) es retroceder de nombre en nombre a partir del aguijón significante ("butéc significante"). Ese retroceso está evidentemente codificado: cuando cesa la dislocación nominal ("deboitement nominal"), se crea un nivel crítico, la obra se cierra, el lenguaje con el que se termina la transformación semántica se convierte en la naturaleza, la verdad, el secreto de la obra." Roland Barthes, *S/Z*. París, Seuil, 1970. p. 100. Esta es precisamente la función que cumple el libro de Gilbert: al nombrar, tematiza la virtualidad de los procesos connotativos del *Ulises*, y al tematizar, crea ese nivel crítico que "cierra" la obra, que fija la característica inestabilidad, "el espejo de sentido", como diría el mismo Barthes, de los significados de connotación.

representacional sino simbólica (de ahí que las críticas que se le han hecho a Joyce (ver nota 9) sean totalmente irrelevantes, puesto que parten de criterios puramente mimético-representacionales). El área geográfica de Dublín que Joyce ha elegido constituye, en el orden visual, una de los puntos de articulación semiológica entre el *Ulises* y la *Odisea*. Ir hacia el oeste, más allá de los confines del área trazada significa, por el principio de analogía de este nivel de articulación, ir al más allá, a la morada de los muertos: Hades. Para llegar al cementerio Glasnevin —el Hades de Dublín—, Joyce elige una ruta que cruza, significativamente, el río Dodder, el Grand Canal, el río Liffey y el Royal Canal; cuatro corrientes que no sólo denotan los ríos y canales de esos nombres en Dublín, sino que connotan los ríos míticos griegos: el Estigio, el Aqueronte, el Plégueton y el Cósito. Queda entonces superpuesto un espacio mítico sobre el espacio representado. Aquí las relaciones hipertextuales se hacen todavía más complejas, ya que en la *Odisea* sólo se alude, sin nombrarlos, a esos ríos míticos. De este modo la red intertextual se relativiza en relaciones que a su vez, como en una *mise en abyme*, contienen otras relaciones intertextuales.

Otro modo de articulación semiológica con la *Odisea* lo constituye esa forma compleja de la intertextualidad que es la alusión. A diferencia de otros textos contemporáneos que han retomado mitos clásicos, en el de Joyce la *Odisea* no se recrea a partir de una correspondencia estrecha entre eventos específicos en un cierto orden. De hecho, ni la secuencia de los episodios, ni los eventos narrados en cada uno de ellos corresponden a los de la *Odisea*. El episodio central del *Ulises*, “Wandering Rocks”, no existe en el texto homérico; ahí sólo se plantea como una alternativa no realizada, a Escila y Caribdis. Ni siquiera a nivel de actores y roles actanciales son consistentes las correspondencias. En Joyce el rol actancial de Odiseo está desdoblado: la correspondencia principal es con Bloom, pero el héroe griego también está representado por otros actores: por la personalísima y sin embargo anónima voz que narra “Ciclops”, es decir “nadie”, y por el marinero en “Eumeus”.

Por otra parte, Molly Bloom representa dos roles actanciales diferentes: objeto y opositor: Penélope y Calipso; mientras que Stephen es Telémaco, Menelao y Proteo (a su vez este último se desdobra, actancialmente, en Stephen, el perro, el mar y ¡el lenguaje!). En términos de Barthes, podríamos decir que las correlaciones intertextuales significantes se establecen, no a nivel funcional, sino a nivel indicial. Los paralelos se trazan sólo a partir de semas aislados, en tanto que significados de connotación, cuya redundancia proyecta constelaciones temáticas afines a los grandes temas de hipotexto homérico.²⁵

Examinemos la lista de correspondencias que para el episodio de "Hadés" propone Stuart Gilbert (sin olvidar, claro está, hasta qué punto tras él se oculta el mismo Joyce con sus "abstrusidades medievales"). Adicionalmente, citaremos algunos de los pasajes en ambos textos que puedan sugerir tales correspondencias:²⁶

Paddy Dignam, el muerto, es Elpenor.

Odisea: "Elpenor, how did you come here beneath the fog and darkness? You have come faster on foot than I could in my black ship." (Libro XI, 57-58).

Ulises: "Coffin now. Got here before us, dead as he is." (p. 103)²⁷

Martin Cunningham es Sisifo.

Ulises: "(...) that awful drunkard wife of his. Setting house for here *time after time* then pawning the furniture on him *every Saturday* almost. *Leading him the life of the damned.*" (p. 98).

Father Coffey es el Can Cerbero.

²⁵ De la misma manera que el Can Cerbero, aludido solamente en el *Ulises*, no aparece en el Hades de la *Odisea* sino en el de la mitología —con la cual, a su vez, como hipotexto difuso, la *Odisea* establece relaciones intertextuales.

²⁶ Stuart Gilbert, *James Joyce's "Ulysses"*. Nueva York, Vintage Books, 1960, pp. 159-17.

²⁷ Las referencias al texto joyceano se darán entre paréntesis, tomadas de: James Joyces, *Ulysses*. Penguin Books. Las de la *Odisea*, de la traducción de Richmond Lattimore: *The Odyssey of Homer*. Nueva York, Harper & Row, 1965.

Ulises: "Bully about the *muzzle* he looks (...) With a belly on him like a poisoned *pup*." (p. 10).

John Henry Menton, el abogado, es Áyax.

Odisea: "Only the soul of the Telamonian Aias stood off at a distance from me, *angry still over that decision I won against him*, when beside the ships we disputed our cases for the arms of Achilleus."

(Libro XI, 543-4)

Ulises: Menton: "I *fell foul of him* one evening, I remember, at bowls." (p. 108) Bloom: "Got his rag out that evening on the bowling green *because I sailed inside him*. Pure fluke of mine: the bias. *Why he took such a rooted dislike of me*" (p. 117).
(en todos estos pasajes el subrayado es mío)

John O'Connell, el cuidador del cementerio, es el mismo Hades, y su esposa, Proserpina. Daniel O'Connell, el Libertador, es Heracles, por su fuerza política y por el lugar casi mítico que tiene en la historia de Irlanda. Parnell es Agamenón, pues para ambos héroes la ruina sobreviene a causa de una mujer...

La disparidad entre ambos textos es evidente en el modo de presencia diegética de los actores. En la *Odisea* se trata, de manera homogénea, de la sucesiva aparición de los espíritus de aquellos que ya han muerto; mientras que las correspondientes figuras en el *Ulises* abarcan, arbitrariamente, a los vivos, a los muertos y ¡a los monumentos! Por otra parte, el estatuto diegético de todos ellos es igualmente heterogéneo: Cunningham y Menton, entre otros, son actores en la diégesis; mientras que Parnell y Daniel O'Connell son figuras históricas y sólo aparecen en el contenido de las reflexiones silenciosas de Bloom. Para otros actores importantes en la diégesis, como Simon Dedalus, no hay correspondencia alguna, ni homérica ni mítica. Son únicamente algunos semas aislados los que inician estos procesos connotativos tan sutiles que sin el metatexto de Gilbert sería difícil "nombrar". En la correspondencia Cunningham-Sí sifo, por ejemplo, los semas comunes, como una especie de

intersección sémico-narrativa que articulan esta significación mítica son: la reiteración, su carácter indefinido ("time after time"), su futilidad y la connotación de castigo ("Leading him the life of the "damned"); en la correspondencia Menton-Ayax la connotación de resentimiento y el gesto diegético de no querer cruzar palabra con Bloom generan la relación temática entre los dos.

Además de las correspondencias actanciales, hay varias *descripciones* en "Hades" que insisten en las mismas connotaciones y cuya redundancia es, en gran medida, responsable de la orientación homérica de este episodio.

Mr. Bloom's glance travelled down the edge of the paper, *scanning the deaths. Callan, Coleman, Dignam, Fawcette, Lowry* (...) (p. 93).

The stone cutter's yard on the right. Last lap. *Crowded on the spit of land silent shapes appeared, white, sorrowful, holding out calm hands, knelt in grief pointing. Fragments of shapes, hewn. In white silence: appealing.* (p. 101).

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 in the air.* (p. 102).

(El subrayo es mío)

Las agrupaciones sémicas dominantes en estas descripciones, además de la muerte que rige todo el episodio, son: silencio, tumulto, sentimientos luctuosos, súplicas, sombras (v. gr. formas sin sustancia y por tanto "blancas"). Por una parte, este tipo de redundancia sémica configura la relación temática con la *Odisea*; por otra constituye una isotopía semántica con valor narrativo que, al tiempo que establece relaciones con el hipotexto homérico, orienta y da coherencia a una serie de eventos, interiores y exteriores, que, aunque desarticulados funcionalmente, se articulan y adquieren coherencia a nivel temático y simbólico. En "Lotus-Eaters", por ejemplo, los múltiples actos menudos e insignificantes de Bloom están todos regidos por un

código semántico en el que predomina, tanto en descripciones, secuencias narrativas y aun lexemas aislados, la connotación de "letargo", que a su vez funciona como contexto para las múltiples referencias a flores, culminando con la *alusión* a la flor de loto (y por ende *lotófagos*), la única flor que deliberadamente jamás se *nombra* en este episodio.

Esta multiplicidad de procesos connotativos en el *Ulises* —que sólo aluden de manera indirecta al hipotexto— al articularse en distintos niveles de significación, programan una pluralidad de lecturas simultáneas que hacen de éste un texto extraordinariamente complejo. Pero es precisamente el alto grado de indirección en las relaciones hipertextuales el responsable de esta simultaneidad significante, simultaneidad que es especialmente evidente y compleja en el nivel semiológico de significación. Con frecuencia, una sola constelación de significados de connotación alude, de manera sincrética, tanto a los mitos griegos como a los celtas, sin perder por ello el nivel puramente representacional, o denotativo, de significación. En el episodio "Telemachus", por ejemplo, la vieja lechera, además de participar en la diégesis a nivel realista, pura y simplemente como lechera, es también, gracias a ciertos semas y detalles descriptivos, el "mensajero" de la *Odisea*, es decir, la diosa Palas Atenea; simultáneamente, es Kathleen Ni Houlihan, símbolo mítico de Irlanda. Significativamente, en la leyenda ésta es una mujer en la que los que no son patriotas sólo ven a una vieja mendiga, mientras que los verdaderos irlandeses ven en ella a una reina. Su calidad semidivina está manifiesta en esta ambigua existencia. Esta doble y simultánea connotación genera, a su vez, muchas otras: connotaciones políticas, morales y desmitificadoras:

A wandering crone, lowly form of an immortal serving her conqueror and her gay betrayer, their common cuckquean, a messenger from the secret morning, to serve or to upbraid, whether he could not tell: but scorned to beg her favour (p. 20).

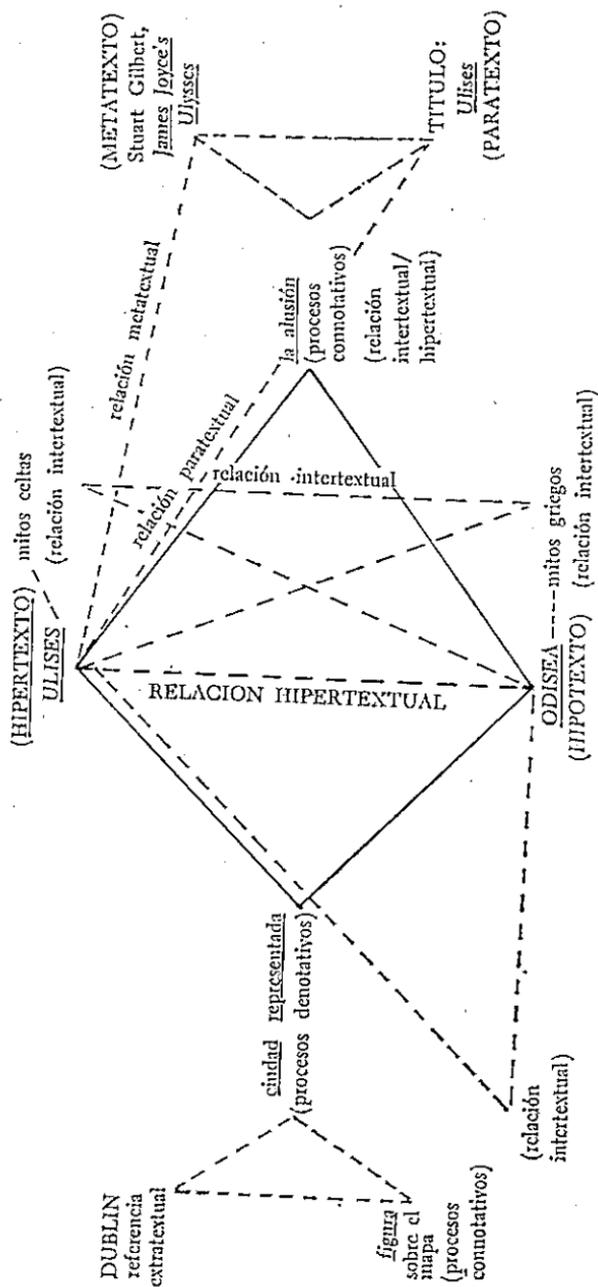
Si la lechera es una diosa, un ser inmortal (característica tanto de Palas Atenea como de Kathleen Ni Houlihan), lo es

en la forma degradada del servilismo y la traición. Así, las relaciones intertextuales en el *Ulises* tienen un efecto doblemente relativizante, pues si bien es cierto que la significación mítica transforma, expande, ordena y confiere una dimensión universal al mundo representacionalmente caótico y mediocre del *Ulises*, también es cierto que ese mundo representado reacciona paródicamente ante la dimensión mítico-heroica, pervirtiéndola y subvirtiendo los grandes valores míticos del heroísmo y de la atemporalidad.

Finalmente insistiremos, desde otra perspectiva, en el carácter oblicuo de las relaciones hipertextuales entre el *Ulises* y la *Odisea*: la relación con el hipotexto homérico se establece no a nivel narrativo-funcional sino semántico, al abstraer unos cuantos semas, que ni siquiera son centrales, narrativamente hablando sino periféricos —lo cual aumenta considerablemente la distancia entre los dos textos y subraya más las diferencias que los puntos de contacto. Así, los procesos connotativos en el *Ulises* podrían definirse como metafóricos. La ciudad, el título del libro, los nombres de los episodios y el libro de Gilbert —verdadero con-texto, además de metatexto del *Ulises*—, construyen cuidadosamente el contexto indispensable para una decodificación metafórica. Dada entonces la sutileza de los procesos connotativos, el libro de Gilbert, los nombres y la ciudad dejan de ser meros accesorios o instrumentos interpretativos para convertirse en participantes transtextuales en la producción de sentido. De ahí que pueda afirmarse que las relaciones hipertextuales están doblemente mediadas, pudiendo incluso *espacializarse* esta mediación en una figura triangular doble, como se puede ver en la figura.

Si se mira de cerca, aun esta doble mediación dista mucho de ser simplemente “doble”, ya que cada polo es, a su vez, lugar de otra mediación. Más aún, como se podrá observar, el modo de producción de sentido es muy diferente en cada polo. La alusión establece no sólo relaciones intertextuales, sino hipertextuales. Estas últimas, sin embargo, no son simples o directas, sino que se dan a partir de procesos connotativos de tipo semiológico, mediados a su vez por el metatexto de Gilbert

Diagrama de las relaciones transtextuales en el *Ulises*



y por la indicación paratextual del título. En el otro polo, el de la ciudad representada, el proceso, al desdoblarse, es aún más complejo, creando así una distancia mayor entre el hipertexto y el hipotexto. Partiendo de procesos denotativos más o menos simples gracias al procedimiento nominal, la ciudad representada tiene una fuerte orientación referencial. No obstante, como lo hemos visto en la primera parte de este trabajo, el efecto cumulativo de las series nominales es el de abstraer esta ciudad representada en una figura gráfica sobre el mapa. A partir de esta abstracción, que ya en sí se presenta como un proceso connotativo, empiezan a articularse, semiológicamente, significados de tipo ideológico: político y social en un primer momento, míticos en un segundo. Aun a esta distancia, se observa un nuevo trazo oblicuo: las semejanzas, visuales y temáticas, establecen de manera sincrética relaciones significantes con el hipotexto homérico, pero sólo a través de la mitología griega, hipotexto difuso que a su vez está aludido vagamente en la *Odisea*. Así pues, este polo, originalmente denotativo, de la mediación se convierte, paradójicamente, en el camino más indirecto para llegar a la *Odisea*. La multiplicidad de significados de connotación que se van articulando semiológicamente, a partir de la inocente apariencia denotativa de la ciudad representada, hacen que estas complejas significaciones —Hades con sus cuatro ríos y su situación geográfica-mítica, entre otras— sean precisamente las últimas en descodificar; las últimas y quizá las más enrarecidas, merced a la infinidad de significados intermediarios por los que hay que pasar para llegar a ellas.²⁸

Finalmente, en esta última etapa de la producción y articulación de sentido, el polo denotativo de la mediación termina fundiéndose con el connotativo, ya que en ambos la articulación

28 "El objeto de la semántica debería ser la síntesis de sentidos, no el análisis de palabras. Ahora bien, esta semántica de las expansiones, en cierto modo, ya existe: es lo que se ha llamado la temática. Tematizar es, por una parte, salir del diccionario, seguir ciertas cadenas sinonímicas (...), dejarse ir en un nombrar en expansión ("nominación en expansión") (...), y por otra parte, regresar a esas etapas sustantivas diferentes para distribuir entre ellas una forma constante (...), pues la rentabilidad de un sema, su capacidad de unirse a una economía temática, depende de su repetición." Roland Barthes, *S/Z*, p. 99.

semiológica del sentido se da en un claro proceso de metarización: ciertos semas claves, que configuran líneas temáticas comunes, forman una especie de intersección temática que une dos contextos narrativos (funcionales) muy diferentes; que une, metafóricamente, incluso dos contextos topográficos extratextuales, como es el caso de los ríos y canales de Dublín con los ríos del Hades de la mitología griega.