



## Facultad de Filología

Trabajo de Fin  
de Grado

A Tutora: Helena de Carlos  
Villamarín

Penélope y Molly Bloom

La figura de la mujer  
en la tradición clásica

Sara Ferro Feal

Septiembre 2016

Trabajo de Fin de Grado presentado en la Facultad de Filología de la Universidad de Santiago de Compostela para la obtención del Grado en Filología Clásica.

## Índice

Introducción	3
Penélope: el arquetipo de ideal femenino clásico	7
Matrimonio: fidelidad y sumisión	8
Maternidad y la madurez de Telémaco	11
La prudente Penélope	19
Molly: la subversión del arquetipo homérico	25
Maternidad: matrilinealidad y trauma	27
Sexualidad: abstinencia matrimonial y adulterio	35
Matrimonio: inversión de roles	46
El gineceo en la <i>Odisea</i> y en el <i>Ulises</i>	51
Conclusión	54
Bibliografía	57

## Introducción

A lo largo de los últimos años se han multiplicado los estudios que han abordado, por separado, la *Odisea* de Homero y el *Ulises* de James Joyce, centrándose en los distintos aspectos y matices que estas obras ofrecen y, sin embargo, a pesar de la proximidad de sus títulos –el segundo en clara referencia al primero–, podría decirse que, más bien, escasean los trabajos en los que se investiguen desde una perspectiva comparativa.

Quizás, desde la aparición del *Ulises* en el panorama literario, el único trabajo que plenamente ha abordado la perspectiva comparatista sea el de Stuart Gilbert, uno de los primeros estudiosos en materia joyciana y amigo del propio Joyce. En su libro *El “Ulises” de James Joyce*, que se publicó en 1930 y que, como el mismo afirmó, era “una introducción a esa experiencia memorable, la primera lectura de *Ulises*” (1971: 26), realizó un profundo análisis de cada capítulo de la novela, deteniéndose en minuciosas comparaciones que él establece entre la obra joyciana y su referente homérico. Y, si bien es cierto que muchas de las comparaciones que establecen tienen total coherencia y consistencia, otras tantas llegan a resultar forzadas. Por ejemplo:

Los primeros libros del poema épico describen la perplejidad de Telémaco en el palacio paterno de Ítaca, donde los pretendientes de su madre Penélope se han hecho los amos, derrochando el sustento y burlándose de su desamparo, Antínoo, el pretendiente, dice: ‘Telémaco, no quiera nunca Cronión que llegues a ser rey de Ítaca, cercada por el mar, como te corresponde por el linaje de tu padre’. Así también Buck Mulligan se guarda la llave. Este, evidentemente, tiene más dinero que aquel y sin embargo hace que Stephen le dé ‘dos peniques para una pinta’, y pide que, cuando Stephen cobre su sueldo del colegio aquella mañana, no sólo debe prestarle a él una libra, sino correr con los gastos de ‘una gloriosa borrachera para asombrar a los drúidicos druidas’. Charlando con Stephen, adopta de ordinario un tono patrocinator, bravucón, como el de Antínoo con Telémaco. (Gilbert, 1971: 128)

Lo rebuscado de este tipo de comparaciones fue resaltado por otros estudiosos, quienes, sin aludir directamente al trabajo de Stuart Gilbert, sí criticaron el empeño “inútil” de buscar la exacta similitud entre la novela del siglo XX y el poema épico. Dice, por ejemplo, Gonzalo Torrente Ballester (1994-1997:155):

Este tipo de estudios es útil a quien quiera averiguar en qué términos una aventura de Ulises o de Telémaco se muda en otra de Bloom, o de Dedalus, y un escenario del Mediterráneo oriental en otro de Dublín: perseguir las semejanzas y las diferencias, así como las correlaciones, debe de ser bastante trabajoso, y

soy de los que lo prefieren ya digerido [...] las referencias extrínsecas las hallé verdaderamente decepcionantes: no estoy nada seguro de que se encuentre verdaderamente en el libro la mayor parte de lo que los comentaristas dicen haber descubierto en él.

También Lluís Montanyà (1994-1997:36) se refirió de modo despectivo a “las absurdas explicaciones criptográficas de sus comentaristas deslumbrados y fanáticos, que quieren ver en él una transcripción exacta de la *Odisea*, sugestionados por el título y la aparente coincidencia de algunos pasajes”.

Por otro lado se encuentra Nabokov (2016:422) quien, sin pelos en la lengua, se atrevió a reprochar directamente a Stuart Gilbert el minucioso análisis comparatista que había hecho de la novela:

No hay nada más tedioso como una larga alegoría basada en el mito trillado; después de la publicación de la obra en partes, Joyce suprimió los títulos pseudohoméricos de los capítulos al comprobar de lo eran capaces los pelmas eruditos o pseudoeruditos. A propósito: un pelma llamado Stuart. Gilbert, engañado por unas listas que compiló en broma el propio Joyce, descubrió en cada capítulo el predominio de un órgano particular –el oído, el ojo, el estómago, etc.

Esas listas, a las que se refiere Nabokov como poco más que un chiste, son las que conforman esquema Linati, elaborado, en efecto, por el propio Joyce y al que Gilbert añadió algunas adiciones y variantes. Además, respecto a la validez esquema, resalta Valverde (2014:939), traductor y editor del *Ulises* en España, que Joyce autorizó a Gilbert sólo para usarlo y citarlo parcialmente puesto que “los paralelos clásicos-modernos deberían situarse en el marco de la exégesis de Gilbert más bien que como parte del plan del autor”, es decir, debía ser entendido como ajeno a la novela misma.

De esta forma puede comprobarse que la opinión generalizada sobre el estudio de los paralelismos entre la obra joyciana y el poema épico es que, además de tener, más bien, poca utilidad, requiere de mucha imaginación y, también, sobre interpretación. Con todo, existe una opinión común que coincide en la correspondencia general que hay entre una obra y otra, sobre todo, en lo que se refiere a la estructura que organiza los acontecimientos narrados. Benito Varela Jácome (1994-1997:128), por ejemplo, a pesar de advertir de que los paralelismos que Stuart Gilbert no son tan precisos como él cree o quiere hacer creer, sí otorga una equivalencia esencial:

La estructura de la *Odisea* sirve de armazón para la novela de Joyce. El novelista irlandés, seducido, por la búsqueda de antecedentes clásicos de los acontecimientos modernos, proyecta los episodios de la epopeya homérica sobre

el plano de la capital dlinesa, protagonizados por personajes de comienzos de nuestro siglo. (...) Las andanzas del vulgar agente de publicidad corresponden, según la interpretación de Stuart Gilbert, al periplo del héroe mítico. (...) La peligrosa aventura de la cueva del cíclope se repite en la taberna de Barney Kiernan, donde Bloom es humillado y ofendido por su ascendencia judía. Y los encantamientos de Circe parecen reproducirse en las impresionantes escenas del lupanar de Bella Cohen...La tercera parte corresponde al regreso (Nostos); el pastor Eumeo está representado por el cochero; Ítaca es la casa de Bloom, y Molly, Penélope.

Además, destaca que lo más sugerente de la correspondencia existente entre el esquema joyciano y el esquema homérico es el parentesco entre Stephen Dedalus (Telémaco) y Leopold Bloom (Odiseo), tema que retomaré más adelante. Dice: “Esteban<sup>1</sup>, con sus 22 años, es para Michel Butor ‘el hijo perpetuo’, desligado de su descendencia espiritual y de su familia. Leopoldo, con sus 38 años, afligido por la ya lejana muerte de su hijo Rudy, simboliza el afán de la paternidad” (1994-1997:129).

Con esta interpretación de la esencialidad común de ambas obras también concuerda, por ejemplo, Domingo García-Sabell, quien afirma que el autor del *Ulises*, versión moderna de la *Odisea*, refleja en la vida cotidiana de su tiempo un paralelismo con las aventuras del héroe homérico. Continúa: “Para eso, Joyce comienza por distinguir, en su obra, dos personajes principales: Leopoldo Bloom, que sería el mismo Ulises, y Esteban Dedalus, que sería Telémaco. Todo el secreto y toda la trascendencia de la narración estaría finalmente en un drama esencial: el hijo a la búsqueda del padre desaparecido.” (García-Sabell, 1994-1997:92).

Así pues, por lo que puede deducirse de las citas anteriores, se comprueba que la crítica, a pesar de mostrarse escéptica con los paralelismos exactos, no ha podido negar la relación intertextual que el propio título de la novela de Joyce, *Ulises*, apuntaba ya en su portada, ni tampoco ha podido obviar lo que, en mi opinión, es el paralelismo profundo y sustancial de la novela: la búsqueda de la paternidad entre Odiseo-Leopold, el padre, y Telémaco-Stephen, el hijo. Por el contrario, parece que el tema de la maternidad que respectivamente representan Penélope y Molly Bloom, la mujer de Leopold, ha pasado, más bien, desapercibido; el análisis comparativo parece haberse limitado en muchas ocasiones a señalar escasamente que, mientras Penélope es modelo de fiel y amante esposa, Molly es una vulgar y orgullosa infiel; “...la adúltera mujer de Bloom representando el [papel] de la casta Penélope” (Nabokov, 2016:422).

---

<sup>1</sup> Benito Varela Jácome traduce los nombres propios de los protagonistas del *Ulises*.

No obstante, como todo lo que tiene cabida en el *Ulises*, Joyce no se limita a crear una simbología superficial basada en la fidelidad o no fidelidad de su protagonista femenina, sino que, jugando con los elementos del matrimonio, la maternidad y la sexualidad, construye todo un laberinto de significaciones cruzadas entre Penélope y Molly Bloom. Así pues, mediante una lectura pegada a los textos de la *Odisea* y la novela joyciana, mi intención será la de señalar y analizar aquellos aspectos ya mencionados que son compartidos, ya sea de forma idéntica o trasfiguradas, por ambos personajes pues es precisamente en estos núcleos donde se genera la oposición que los enfrenta como paradigmas femeninos literarios, aun siendo personajes equivalente en sus respectivos relatos.

## **Penélope: el arquetipo de ideal femenino clásico**

Comenzar a hablar sobre Penélope, describir un personaje tan conocido como éste puede resultar un poco tedioso; bien se sabe que es la fiel esposa del también archiconocido Odiseo. Sin embargo, me creo obligada igualmente a dedicar algunas líneas a pasar revista a los aspectos fundamentales que la definen como una figura literaria de referencia y que son imprescindibles para comprender su personaje.

Penélope lleva veinte años, desde la marcha de su marido, siendo pretendida por varios hombres que consumen su hacienda y sobre los cuales no toma ninguna decisión, prefiriendo la soledad de su habitación o bien la compañía femenina de sus esclavas. Por este motivo, por su reticente actitud a escoger un nuevo marido, Penélope es considerada popular y coloquialmente como el modelo de la fidelidad amorosa y, sobre todo, conyugal. Es precisamente ese arquetipo de mujer fiel el que interesa al tema del trabajo pues es el motivo más aparente y claro por el cual se diferencia de su antónima, Molly Bloom, una vulgar adúltera. La Penélope de la *Odisea* es una mujer reflexiva, prudente según su epónimo, aquiescente, frágil e incluso melancólica en algunos momentos. No aparece presente muy a menudo en el relato, pero es un personaje crucial en el desarrollo de los acontecimientos pues de su decisión respecto a los pretendientes depende el futuro del divino Odiseo. Es madre de un único hijo, el joven Telémaco, adolescente aún cuando comienza la narración y recién nacido cuando Odiseo partió de Ítaca para luchar en la guerra de Troya, de modo que padre e hijo nunca pudieron conocerse.

De esta manera, Penélope se define, dentro de la *Odisea*, por el papel que cumple de fiel esposa y madre y, por tanto, considero que su personaje debe ser abordado a través del matrimonio y la maternidad, motivos que la convirtieron en una de las figuras femeninas literarias más importantes de la Antigüedad.

## Matrimonio: fidelidad y sumisión

No se encuentra en el poema épico excesiva información sobre la relación matrimonial entre Penélope y Odiseo y eso se debe básicamente a que no hay mucho que decir sobre esta. Lo único que sabemos es que Odiseo marchó a la guerra contra los troyanos estando recién desposados, justo cuando acababa de nacer Telémaco (Canto XI, v.446-449):

[...] περίφρων Πηνελόπεια.  
ἦ μὲν μιν νόμφην γε νέην κατελείπομεν ἡμεῖς  
ἐρχόμενοι πόλεμόνδε· πάϊς δέ οἱ ἦν ἐπὶ μαζῶ  
νήπιος, ὅς που νῦν γε μετ' ἀνδρῶν ἴζει ἀριθμῶ,

[...] Penélope, insigne en prudencia:  
desposada en su flor juvenil la  
dejamos nosotros al partir a la guerra  
y un niño tenía su regazo tierno  
entonces aún, más que ya entre los  
hombres se cuenta.

El matrimonio de Penélope y Odiseo, pues, se define a través de la ausencia del marido y de las consecuencias que esta acarrea; una larga cola de pretendientes que aspiran a la mano de Penélope y al trono de Ítaca, vacante tras la marcha de Odiseo. Ambos personajes son poco más que conocidos entre ellos y, por tanto, cuesta creer y dar por sentado que la fidelidad es producto de un amor incondicional. De hecho, cuando Penélope habla de Odiseo se refiere a la pena que le causa su pérdida, también ensalza sus virtudes y lo elogia, pero no se llega a pronunciar en cuanto al amor que siente por él. Los sentimientos de Penélope hacia su marido parecen quedarse muchas veces en la admiración.

Este pasaje perteneciente al final del Canto IV es un buen ejemplo de ello. Penélope se encuentra en ese momento lamentándose por su situación cuando aparece Atenea bajo la forma de su hermana Iftima. A ésta dice Penélope estas palabras (Canto IV, V.814-817)

ἦ πρὶν μὲν πόσιν ἐσθλὸν ἀπώλεσα θυμολέοντα,  
παντοίης ἀρετῆσι κεκασμένον ἐν Δαναοῖσιν,  
ἐσθλόν, τοῦ κλέος εὐρὺ καθ' Ἑλλάδα καὶ μέσων Ἄργος;  
νῦν αὖ παῖς ἀγαπητὸς ἔβη κοίλης ἐπὶ νηός,

Al marido perdí, mi león animoso,  
aquel héroe señalado entre todos  
los dánaos por prendas sin cuento  
cuya fama se extiendes en la  
Hélade y tierras de Argos, y es el  
hijo querido el que ahora se va en  
hueca nave.

Cabe, pues, señalar en este punto, que el amor entre los cónyuges no era en el mundo griego antiguo un imprescindible matrimonial ni mucho menos. El matrimonio no era el resultado de un mutuo acuerdo entre hombre y mujer llevados por el amor que sentían el uno hacia el otro, sino una transacción, una compra-venta entre el padre de la

novia y el futuro marido, un acuerdo económico y, a veces también político, como es el caso de Penélope y Odiseo. Así lo ha explicado Ana Iriarte Goñi (2009:33-34), quien hace especial hincapié en la exclusión de la mujer durante este proceso prematrimonial. Ésta pasaba de estar bajo la tutela del padre a estar bajo la del marido, lo que resalta el paternalismo patente en el matrimonio; la mujer se queda estancada en una eterna minoría de edad que la obligaba a pasar toda su vida subordinada a una figura masculina capaz de tomar las decisiones por ella, considerada, por el contrario, incapaz en todos los aspectos.

Penélope y Odiseo resultan ser en este sentido una pareja arquetípica del matrimonio en el mundo antiguo; en el que la mujer se dedica a las labores domésticas (que no al gobierno de la casa) y el hombre se ocupa de la guerra. Dice Susana Reboreda Morillo: “La asociación de las mujeres a la maternidad y de los hombres a la guerra fue una de las básicas diferenciaciones de género en el mundo griego, en una dicotomía que se incardinaba estrechamente con las demás diferenciaciones de género” (2009:69). Dichas diferenciaciones entre sexos se refieren, principalmente, a la mansedumbre, debilidad, y docilidad en cuanto a la mujer y la violencia y la capacidad de liderazgo respecto al varón. La manifestación de estas distinciones de sexo, cabe señalar, se extendieron en la literatura largamente a lo largo del tiempo; siendo muchos de los personajes femeninos más destacados de la literatura universal mujeres indecisas, inestables, volubles y, muchas veces incluso irracionales, como, por ejemplo, Emma Bovary.

Volviendo sobre la *Odisea* y la distinción de sexos que en ella se expone, me gustaría citar unas palabras que Telémaco dirige a su madre en el Canto I, durante el pasaje en el cual Femio canta el regreso de la guerra de Troya. En ese momento Penélope le pide que interrumpa sus versos y, pronto, Telémaco interviene increpando a su madre por tal petición; el aedo debe cantar lo que su genio y las musas le inspiren (Canto I, v.354-359):

ἀλλ' εἰς οἶκον ἰοῦσα τὰ σ' αὐτῆς ἔργα κόμιζε,  
ἰστόν τ' ἠλακάτην τε, καὶ ἀμφιπόλοισι κέλευε  
ἔργον ἐποίχεσθαι· μῦθος δ' ἄνδρεςσι μελήσει  
πᾶσι, μάλιστα δ' ἐμοί· τοῦ γὰρ κράτος ἔστ' ἐνὶ οἴκῳ.

Mas tú vete a tus salas de nuevo y atiende a tus propias labores, al telar y a la rueca, y ordena, asimismo, a tus siervas aplicarse al trabajo; el hablar les compete a los hombres y entre otros a mí, porque tengo el poder en la casa.

A continuación, Penélope, lejos de enfadarse ante la osadía de su hijo, se admira de ella y vuelve a sus aposentos, comprendiendo que se ha excedido los límites a los que llega su condición femenina y, de nuevo, reanuda el llanto por la ausencia de Odiseo en la privacidad de sus aposentos.

Sin embargo, como señala Susana Reboreda Morillo (2009:70), aunque el rol que debe desempeñar la mujer sea el del reposo del guerrero, el cuidado de la casa y de la descendencia, esto no implica que su naturaleza fuese pacífica de forma intrínseca. Al contrario, los autores griegos consideraron que la mujer estaba más inclinada hacia la violencia irracional, mientras que los hombres usaban la violencia de forma racional en la guerra y no llevados por un motivo puramente pasional. En esta idea de la supuesta irracionalidad femenina se basó también Bachofen para hacer su teoría sobre la sociedad matrifocal. Según sus postulados, una sociedad matriarcal fue posible en un tiempo remoto en el cual preponderaba lo material y, por tanto, siendo la mujer creadora de vida, de materialidad, la mujer disfrutaba de esa superioridad frente al hombre (Bachofen, 2008:109). Sin embargo, en algún momento, hubo un cambio de paradigma y comenzó a primar lo espiritual sobre lo material, lo racional sobre la irracionalidad y el hombre sobre la mujer. A partir de ese supuesto cambio, una vez asumida la superioridad del espíritu y la razón, comienza un proceso de dominio sobre lo que hasta entonces había tenido una subordinación natural y, de igual manera que el hombre comenzó a controlar la tierra mediante la agricultura para producir alimento de forma ordenada, también decidió someter a la mujer a través de la institución del matrimonio, pudiendo controlar así la maternidad, es decir, la producción de ciudadanos. Y, aunque las teorías de Bachofen resultan ya obsoletas y han sido descartadas, la idea que él presenta; que la mujer, como ser irracional, debe ser sometida al hombre racional, resulta de capital importancia a la hora de comprender el pensamiento antiguo, pues justificaba la perpetuación del patriarcado.

Así pues, la fidelidad y la tristeza de Penélope no deben entenderse tanto como consecuencias de su amor hacia el Odiseo ausente, sino más bien como una muestra de su fidelidad hacia la propia ley del matrimonio y una sumisión al poder marital y patriarcal.

## Maternidad y la madurez de Telémaco

La *Odisea* comienza con la *Telemaquia*, nombre con el que se ha designado a los cuatro primeros cantos del poema épico y que introduce el relato principal de Odiseo, es decir, el héroe. La *Telemaquia* narra el viaje que hace Telémaco desde Ítaca, de donde marcha por primera vez y sin avisar a Penélope –sólo advierte de su partida a la nodriza Euriclea- con el fin de ir en busca de noticias sobre su padre, en compañía de Atenea, transfigurada en Mentos. Este viaje constituye para Telémaco lo que muchos estudiosos han considerado un rito de paso de la niñez o adolescencia a la vida adulta. Tras haber afrontado el rito de paso, Telémaco tendrá la autoridad suficiente para gobernar Ítaca en ausencia de Odiseo y ayudar a éste, una vez regrese, para que pueda recuperar su hacienda y vengarse de los pretendientes. Tendrá, además, y esto es lo que interesa al trabajo, la potestad necesaria para dominar él sobre su madre; continuando así el sistema en el que la mujer debe estar siempre subordinada al poder de un hombre, ya sea su padre, su marido o su propio hijo.

En la antigüedad clásica, la maternidad, dentro de la institución del matrimonio, constituía el *télos* de la existencia femenina (Iriarte Goñi, 2009:33). La mujer alcanzaba su plenitud siendo madre, pues de este modo cumplía su función en la sociedad, es decir, engendrar nuevos ciudadanos, nuevos guerreros y en base a su maternidad era valorada y juzgada; si una mujer daba a luz a muchos hijos –hijos varones, quiero decir- era apreciada por su doble cometido: perpetuar el linaje de su marido y también el de la ciudad. No era únicamente útil para la familia, sino para toda la comunidad. Así pues, el cuerpo femenino y la propia mujer eran considerados como objetos poseídos por el hombre, de modo que pudiese controlar su papel reproductor.

Penélope, como paradigma de buena mujer y esposa, ya ha cumplido su función vital al haber engendrado a Telémaco; ha proporcionado un heredero a su marido para perpetuar el linaje y un futuro gobernante a Ítaca, sin embargo, su educación y su proceso de madurez ya no dependen de ella, sino de una figura paterna, es decir, Odiseo ausente. Susana Reboreda Morillo explica que a causa de esa ausencia, la relación entre madre e hijo que se muestra en la *Odisea* es más estrecha de lo que cabría esperar en la sociedad del mundo antiguo y que es precisamente esa relación, en la cual Telémaco es, en cierta manera, infantilizado por el trato de Penélope, la que le impide madurar. Por supuesto, esa relación estrecha, e incluso podría decirse de sobreprotección, es

consecuencia de la situación inusual que madre e hijo viven en su propio hogar (Reboreda Morillo, 2009:57). Así pues, la falta del cabeza de familia, el divino Odiseo, se traduce en un situación de caos constante, en la cual ni Penélope puede avanzar iniciando un nuevo matrimonio con alguno de sus pretendientes ni Telémaco puede madurar pues, como dije, carece de esa figura paterna y masculina de referencia. Consecuencia de esta insegura situación es la consolidación de los lazos sentimentales entre Penélope y Telémaco y, también, el acusado infantilismo de éste.

Vemos, pues, como al comienzo de la Odisea, las palabras que describen a Telémaco lo caracterizan como un niño en medio de hombres, los pretendientes (Canto I, v. 113-120):

Τὴν δὲ πολὺ πρῶτος ἶδε Τηλέμαχος θεοειδῆς,  
 ἦστο γὰρ ἐν μνηστῆρσι φίλον τετιμῆμενος ἦτορ,  
 ὀσσομένοιο πατέρ' ἐσθλὸν ἐνὶ φρεσίν, εἴ ποθεν ἔλθῃ  
 μνηστῆρων τῶν μὲν σκέδασι κατὰ δώματα θεῆι,  
 τιμὴν δ' αὐτὸς ἔχοι καὶ δώμασιν οἷσιν ἀνάσσοι.  
 τὰ φρονέων, μνηστῆρσι μεθήμενος, εἴσιδ' Ἀθήνην.  
 βῆ δ' ἰθὺς προθύροιο, νεμεσσήθη δ' ἐνὶ θυμῷ  
 ξεῖνον δηθὰ θύρησιν ἐφεστάμεν.

El divino Telémaco viola el primero; se hallaba recostado entre aquellos galanes penando su alma y soñando entre sí con el héroe de su padre, si acaso pareciese de pronto y sembrase el espanto entre ellos, recobraría su honor y rigiera de nuevo su casa. Tal pensando en mitad de esos hombres, fijóse en Atenea y salió decidido al umbral; le dolía en las entrañas que algún huésped quedase en la puerta.

En este verso se observan dos estructuras oracionales semejantes que localizan a Telémaco enmarcado en medio de los pretendientes, hombres maduros a quienes él, como adolescente, se contraponen. La imagen repetida no hace más que acentuar todavía más la inmadurez de Telémaco. Además, en este fragmento, que es el que presenta al personaje en la acción, se le describe como ensimismado, pensando en Odiseo, que es precisamente esa figura de referencia que precisa para convertirse en adulto y cuya función Penélope es incapaz de suplir. Entonces, sin un consejero, mentor o como se le quiera llamar ¿cómo va Telémaco a alcanzar la madurez?

Los versos anteriormente referidos pertenecen, en concreto, al momento en el cual Atenea llega a Ítaca, a la hacienda de Odiseo, para insuflar en Telémaco el valor suficiente no sólo para hacer frente a los pretendientes sino también para que se embarque en busca de noticias de su padre y que se dé a conocer en las casas de los nobles amigos de su padre, con quienes acaba estableciendo el contrato social anfitrión-huésped.

Reboreda Morillo postula la idea de que precisamente Atenea la que se encarga de ayudar a Telémaco en su proceso hacia la madurez. Respecto a esa toma de contacto entre Atenea-Mentes y Telémaco dice:

Es éste el momento en el que Atenea interviene para alentar los cambios en el palacio del héroe. El primer objetivo de la diosa, una vez que ha observado la situación, es acelerar la tardía madurez de Telémaco, es decir, sustituir a Penélope en su función<sup>2</sup>. Sólo desde un nuevo estatus de persona madura, Telémaco podrá prestar a su padre la ayuda necesaria para combatir a los numerosos pretendientes. (Reboreda Morillo, 2009:58-59)

Esta intención de Atenea de activar el proceso de maduración de Telémaco se manifiesta de forma todavía más clara en su conversación con Zeus en el primer canto, al comienzo de la *Odisea*, cuando revela su deseo e intención de ir a Ítaca para socorrer a Telémaco en su situación, insuflándole diligencia y valor contra los galanes (Canto I, V. 88-92). Así pues, resulta por lo menos llamativo el hecho de que Atenea, pidiendo precisamente a su padre sacar a Odiseo de su reclusión en la morada de Calipso, se decida finalmente por ir hasta Ítaca para amparar al hijo en lugar de ayudarlo a él directamente, yendo a la isla de Ogigia. Esto se debe a que, más adelante, cuando Odiseo vuelva a su hogar y deba recuperar la hacienda, necesitará la ayuda de su hijo, sin la cual no será capaz de expulsar a los pretendientes de Penélope. Así pues, para que Telémaco esté en disposición de desempeñar dicha tarea tendrá primero que convertirse en un adulto.

Ahora bien, la *Odisea* comienza, tras la invocación a la musa, con un festín en el Olimpo, donde Zeus rememora, junto con el resto de dioses allí reunidos, la muerte de Egisto y Clitemnestra a manos de Orestes quien buscaba la venganza por la muerte de su padre Agamenón, a quien estos habían asesinado. La disertación del Cronida sobre la venganza de Orestes sirve pues como presentación e introducción del problema que padece Odiseo, pues estos dos relatos, por muy diferentes que pueda parecer *a priori*, no dejan de guardar ciertas equivalencias entre sí: en ambos relatos encontramos un cabeza de familia ausente, una madre pretendida, un pretendiente –varios en el caso de Penélope–, y un hijo falto de figura paterna, que desea vengarse del pretendiente-usurpador. La mención a este relato, de hecho, no es anecdótica ni aislada al inicio de la

---

<sup>2</sup> Atenea debe sustituir a Penélope porque ésta es incapaz de suplir el papel de Odiseo, la verdadera figura de referencia.

*Odisea*, sino que se repite a lo largo de todo el poema. Por ejemplo, en el Canto III, durante el viaje de Telémaco y Atenea-Mentes a Pilos, donde el anciano Néstor les recibe e informa sobre la vuelta a casa de muchos de los que, junto con él, lucharon en Troya. Destaca, por supuesto, el trágico fin del Atrida y la heroica venganza de su hijo, Orestes (Canto III, v. 196-200):

ὥς ἀγαθὸν καὶ παῖδα καταφθιμένοιο λιπέσθαι  
ἀνδρός, ἐπεὶ καὶ κείνος ἐτίσατο πατροφονῆα,  
Αἴγισθον δολόμητιν, ὃ οἱ πατέρα κλυτὸν ἔκτα.  
καὶ σὺ φίλος, μάλα γάρ σ' ὀρόω καλὸν τε μέγαν τε,  
ἄλκιμος ἔσσι, ἵνα τίς σε καὶ ὀπιγόνων ἐὺ εἴπῃ.

¡Bienhadado el varón que parece si  
deja algún hijo como aquel que el  
desquite tomó de la muerte paterna  
en Egisto, el traidor que matara su  
padre glorioso! Tú, querido, también,  
pues te veo tan alto y gallardo, ten  
valor y que alaben tus hechos los  
hombres futuros.

Así pues, tras ensalzar la figura de Orestes se dirige directamente a Telémaco, exhortándole, de esta forma, a tomarlo como modelo y a seguir su ejemplo. Acto seguido, el hijo de Odiseo, se lamenta de no tener él mismo el valor para vengarse de los pretendientes que ocupan continuamente sus salas y le planean desgracias. En este punto de la narración Telémaco se siente todavía un niño débil y afirma que, aunque contase con la ayuda de los dioses, sería incapaz de enfrentarse a esos hombres. Ante su pesimismo, responde Atenea-Mentes que es fácil para un dios socorrer a un mortal (Canto III, v.230-231), demostrando así su intención de insuflar en él el valor necesario para dicha tarea y convertirlo en un hombre equiparable a Orestes, evitando, así, que una desgracia como la de Agamenón acontezca a Odiseo.

Cabe también señalar otra mención posterior a la historia de Orestes, en el Canto IV, durante la estancia de Telémaco en Esparta –ya sin la compañía de Atenea-, a donde se dirige después de Pilos. Allí, Menelao también refiere la historia del asesinato de su hermano Agamenón a manos de Egisto, así como la venganza de Orestes. Recordando regresos y desgracias, habla entonces Menelao de Odiseo, de quien no sabe si está vivo o muerto y cuyo extravío le amarga las noches y el manjar (Canto IV, v.105-106). En esta ocasión la evocación de la historia de Agamenón sirve de nuevo, así como en la primera mención al comienzo de la *Odisea*, para introducir el relato del propio Odiseo, con el que guarda una relación de equivalencia en cierta medida invertida debido a la excelencia de la prudente Penélope que hace que la acción desemboque en un “final

feliz”. Sin embargo, después de todo, el esquema actancial<sup>3</sup> que siguen ambos relatos es esencialmente el mismo:

<b>Sujeto</b>	Odiseo	Agamenón
<b>Objeto</b>	Penélope	Clitemnestra
<b>Oponente</b>	Pretendientes	Egisto
<b>Ayudante</b>	Telémaco	Orestes

Así pues, lo que pretende Atenea, que cumpliría la función de destinador<sup>4</sup>, es hacer efectiva esa equivalencia entre Orestes y Telémaco, dejando de ser, de esta manera, un ayudante potencial para convertirse en ayudante en acto. Dicho de otro modo y como ya he comentado anteriormente, para que Telémaco esté en disposición de ayudar a su padre debe asemejarse a Orestes, lo cual implica dejar de ser un niño y convertirse en hombre.

De modo que, y recapitulando un poco, como decía Susana Reboreda Morillo, la función de Atenea es la de impulsar la tardía madurez de Telémaco ya que su madre no está en disposición de hacerlo. Pero ¿Por qué Penélope no puede realizar esta tarea? Por dos motivos principalmente: en primer lugar porque su ocupación es la de objeto, no la de destinador, de forma que ya tiene una función narrativa que desempeñar, y, en segundo lugar, a causa de su condición femenina, lo cual implica su total exclusión del mundo masculino al que su hijo debe acceder, exclusión que, por el contrario, la diosa Atenea no padece. Es por ello por lo que precisamente la tarea de agilizar el paso de Telémaco de niñez a la hombría recae sobre Atenea, hija de una maternidad arrebatada (Suárez Suárez, 2009:16). Asimismo, la clara caracterización de esta diosa como masculina, marcada por su asociación de la guerra y la sabiduría, ha sido señalada y comentada por Sarah Pomeroy, quien dice lo siguiente:

Es una mujer en apariencia asociada a las labores femeninas y la fertilidad del olivo, pero muchos de sus atributos han estado tradicionalmente asociados a los hombres. Es la diosa de la sabiduría, considerada una cualidad masculina entre los griegos. Es también una diosa guerrera, protectora de la ciudad, armada con escudo, lanza y casco. Por ello, es la patrona de gran número de guerreros y héroes mortales. Algunas veces, se viste como un hombre para facilitar los

<sup>3</sup> Esquema actancial propuesto por Greimas.

<sup>4</sup> Destinador: qué o quién motiva al sujeto a alcanzar su objeto. En este caso, el destinador (Atenea) a través, de un ayudante (Telémaco) proporciona al sujeto (Odiseo) la obtención del objeto (Penélope).

contactos personales con sus favoritos, así, se apareció a Ulises y a sus aliados. (Pomeroy 2009:18)

Tampoco puede eludirse el hecho de que Atenea, así como Artemisa –otra diosa con tendencias masculinas-, es una de las escasas diosas que ha renunciado, ya no solo a su feminidad, sino también a su sexualidad y es, por tanto, una diosa virgen. Es, según señala Pomeroy, precisamente su asexualidad la que le permite tener relaciones constructivas y amistosas con Odiseo, es decir, que dichas relaciones desembocan en una concesión de protección por parte de la divinidad al mortal sin que haya otro tipo de aliciente o interés, como podrían ser el amor o el deseo sexual (1990:22).

De esta manera, renunciando a las actividades femeninas –excepto la labor como tejedora-, apropiándose de los atributos masculinos y renunciando, a través de su castidad, a la maternidad, el *télos* femenino, Atenea se alza como una diosa viril. Y es por ello, precisamente, por lo que está capacitada para propiciar la madurez de Telémaco; ella puede introducirlo en el mundo de los hombres del que ella también forma parte y en el que, además, goza de un gran prestigio. Atenea es, en definitiva, una representante de esa sociedad patriarcal y sólo mediante su intervención podrán Telémaco y Odiseo restaurar el orden patriarcal en Ítaca y en su propio hogar, antes consumido por los pretendientes y desgobernado por culpa de la incapaz Penélope. Asimismo, el primer indicio de este restablecimiento provocado por Atenea se encuentra en uno de los fragmentos ya referidos; aquel en el que Telémaco, tras su primer encuentro con Atenea-Mentes, ordenaba a su madre que volviese de nuevo sobre sus tareas femeninas -el telar y la rueca-, mostrando una nueva actitud autoritaria frente a Penélope, de quien se puede suponer, por su sorpresa ante el mandato de su hijo, que era ella quien solía tomar las decisiones sobre la casa en ausencia de Odiseo (Canto I, v. 354-359). Esta muestra de virilidad y poder sobre su madre constituye, pues, el despertar de la madurez de Telémaco, con el cual restablece la jerarquía masculina. Además, como destaca Susana Reboreda Morillo, la decisión de viajar a Pilos y a Esparta es la reafirmación de ese paso hacia la virilidad dominante, así como la desvinculación al lazo materno que se demuestra en el hecho de que no comunica a Penélope su marcha. Añade Reboreda Morillo “Sin duda, se trata de su primera salida de casa y la podemos identificar claramente con un viaje de carácter iniciático” (2009:60).

Así pues, la intención de todo este circunloquio es tratar de demostrar cómo, a través de su relación con el hijo, cuya madurez es incapaz de incoar, la figura de Penélope es utilizada para ilustrar los desastres a los que puede llevar una mujer en el poder por muy virtuosa que esta sea, pues su naturaleza le impide dedicarse a otra cosa que no sean las labores domésticas. La *Odisea*, además, presenta otro relato que, como ya he explicado, puede ser considerado como análogo: el asesinato de Agamenón a manos de Clitemnestra y la posterior venganza del hijo, Orestes. En este relato una mujer toma las riendas de su reino y de su vida conyugal a través del crimen, es decir, subvierte su rol femenino revelándose contra la hegemonía masculina establecida, y, a causa de esto, es castigada y asesinada por su propio hijo, Orestes –propuesto modelo a seguir para Telémaco–, restaurándose asimismo el poder patriarcal. A lo largo de la *Odisea*, Penélope y Clitemnestra son presentadas de forma ambivalente, a ratos como personajes parejos, a ratos como arquetipos femeninos antagónicos. Un ejemplo de ello lo encontramos durante un significativo pasaje del Canto XI, *Descensus ad infernos*, cuando el alma de Agamenón narra a Odiseo cómo le llegó su trágico final a causa de su pérfida esposa (Canto XI, v.440-446)

ὡς ἐφάμην, ὁ δέ μ' αὐτίκ' ἀμειβόμενος προσέειπε:  
 'τῷ νῦν μή ποτε καὶ σὺ γυναικί περ ἦπιος εἶναι·  
 μή οἱ μῦθον ἅπαντα πιφασκέμεν, ὄν κ' ἐν εἰδιῆς,  
 ἀλλὰ τὸ μὲν φάσθαι, τὸ δὲ καὶ κεκρυμμένον εἶναι.  
 ἀλλ' οὐ σοί γ', Ὀδυσσεῦ, φόνος ἔσσεται ἕκ γε γυναικός:  
 λίην γὰρ πιτυτή τε καὶ εὖ φρεσὶ μήδεα οἶδε  
 κούρη Ἰκαρίοιο, περιφρῶν Πηνελόπεια.

'Así, pues, no seas tú, por tu parte, remiso tampoco con tu esposa ni le hagas saber todo aquello que pienses; dile sólo una parte y esté lo demás bien oculto. Mas, ¡oh Ulises!, a ti no vendrá por tu esposa la muerte que de mente bien cuerda y honrado sentir es su pecho es la hija de Icaro, Penélope, insigne en prudencia.'

En estos versos puede verse una doble intención en las palabras de Agamenón que, aunque bien es cierto que pretende ensalzar las virtudes de la esposa de Odiseo, no deja de señalar que es una mujer, débil y voluble, indigna de la confianza de un su marido y de cualquier hombre; él también confiaba en la fidelidad de su esposa y la traición lo sorprendió amargamente a su regreso de la guerra de Troya (Canto XI, v.426-434):

“χερσὶ κατ’ ὀφθαλμοὺς ἐλέειν σὺν τε στόμ’ ἐρεῖσαι.  
 ὡς οὐκ αἰνότερον καὶ κύντερον ἄλλο γυναικός,  
 ἢ τις δὴ τοιαῦτα μετὰ φρεσὶν ἔργα βάλῃται:  
 οἶον δὴ καὶ κείνη ἐμήσατο ἔργον ἀεικές,  
 κουριδίῳ τεύξασα πόσει φόνον. ἢ τοι ἔφην γε  
 ἀσπάσιος παίδεσσιν ἰδὲ δμῶεσσιν ἐμοῖσιν  
 οἴκαδ’ ἐλεύσεσθαι: ἢ δ’ ἔξοχα λυγρὰ ἰδυῖα  
 οἷ τε κατ’ αἴσχος ἔχευε καὶ ἔσσομένησιν ὀπίσσω  
 θηλυτέρησι γυναιξί, καὶ ἦ κ’ ἐυεργὸς ἔησιν.”

“En verdad que no hay nada más fiero ni más miserable que una mujer que tamañas acciones prepara en su pecho, como el crimen inicuo que aquélla ideó de dar muerte al esposo, *señor de su hogar* ¡Y yo, en tanto, pensaba, al llegar a mi casa de nuevo, gozar del cariño de mis hijos y siervos! Sin par en su mente perversa, la ignominia vertió sobre sí y, a la vez, sobre todas las mujeres, aún rectas, que vivan hoy más en el mundo.’

Esa aposición, “señor de su hogar”, manifiesta específicamente el hecho de que el gran crimen de Clitemnestra no fue tanto el asesinato, sino la traición al marido y la consecuente subversión del poder patriarcal lo que la convierte en una mujer malvada y odiosa. Así, el caso de Agamenón y su constante referencia en boca de distintos personajes hace la función de contraejemplo y, más concretamente, ese encuentro en el inframundo entre el alma de Agamenón y Odiseo, debe servir como advertencia al protagonista de lo que podría llegar a sucederle.

De este modo, a través de esa equivalencia invertida que encontramos en los arquetipos femeninos encarnados por Penélope y Clitemnestra, se muestran en la *Odisea* dos ejemplos de gobiernos femeninos que no alcanzaron el éxito, la primera por su ineficacia al administrar la hacienda de Odiseo, consecuencia de su debilidad y natural sumisión, y la segunda por su osadía al tratar de subvertir su rol femenino, dedicándose a labores masculinas.

## La prudente Penélope

La cultura clásica y, posteriormente, la europea, se han servido de la figura de Penélope para crear y ensalzar un modelo de fidelidad absoluta basada en el amor incondicional al esposo. Sin embargo, como ya he ido explicando, ese amor incondicional no es tal; su marido es su señor, no su amante; esta fidelidad de la que Penélope hace gala está basada, no en el amor, sino en un riguroso cumplimiento de las leyes del matrimonio por los que está dominada como consecuencia de una primordial y profunda sumisión al poder patriarcal.

Esa sumisión puede apreciarse ya en la primera aparición de Penélope en la narración, en ese pasaje, ya referido hasta la saciedad, en el cual Penélope desciende desde su estancia hasta la sala principal, donde se encuentran Atenea-Mentes y Telémaco rodeados del resto de pretendientes, para pedirle al aedo Femio que cese en su canto, siendo rápidamente amonestada por su hijo, quien le ordena que vuelva a sus labores femeninas. Penélope trató de transgredir el poder viril, atreviéndose a salir de su habitación, el espacio privado reservado a la mujer –el gineceo-, al aparecerse en la sala principal, un espacio público, es decir, un espacio masculino en el que trató de imponer, por un momento, su voluntad. Su desafío fue tan efímero que ni fue desafío realmente; Telémaco le llama la atención y vuelve a su lugar, a su posición sumisa.

Previamente a la aparición de Penélope, durante la conversación entre Atenea-Mentes y Telémaco, éste explica la caótica situación en la que se encuentra Ítaca y la hacienda de Odiseo por culpa de los pretendientes de Penélope, que se dedican día tras días a darse banquetes y a escuchar la cítara. Dice entonces Telémaco algo que debe tenerse muy en cuenta (Canto I, v. 245-251):

“ὅσσοι γὰρ νήσοισιν ἐπικρατέουσιν ἄριστοι,  
Δουλιχίῳ τε Σάμῃ τε καὶ ὑλήεντι Ζακύνθῳ,  
ἢ δ’ ὅσσοι κραναὴν Ἰθάκην κάτα κοιρανέουσιν,  
τόσσοι μητέρ’ ἐμὴν μνῶνται, τρύχουσι δὲ οἶκον.  
ἢ δ’ οὔτ’ ἀρνεῖται στυγερὸν γάμον οὔτε τελευτὴν  
ποιῆσαι δύναται: τοὶ δὲ φθινύθουσιν ἔδοντες  
οἶκον ἐμόν: τάχα δὴ με διαρραίσουσι καὶ αὐτόν.”

“Cuantos próceres tienen ahora poder en las islas de Duliquio, de Sama y de Zante, la rica de bosques, y los otros que en Ítaca abrupta detentan el mando con mi madre quieren casar y disipan mi hacienda. Ella, en tanto, no puede negarse a una boda que odia ni al abuso dar fin y ellos comen, devoran mi casa y muy pronto también me tendrán devorado a mí mismo.”

En estos versos se deduce que, si bien la idea de un nuevo matrimonio no agrada a Penélope, ésta no se ha negado *de facto* a casarse de nuevo con alguno de los

pretendientes, lo cual apoya la idea ya planteada de que su fidelidad hacia Odiseo no se debe al amor. Sin embargo, como se deriva también de estos versos, el contraer nuevas nupcias habiendo fallecido el marido, no sería contrario a lo establecido por las leyes del matrimonio, sobre todo al tratarse de una mujer regente cuyo poder debe pasar a manos de un hombre. De este modo, parece que *a priori* no se entiende del todo por qué Penélope se niega a tomar una decisión. Como dice Sarah Pomeroy; “Penélope [...] retuvo la prerrogativa de elegir entre sus pretendientes o no casarse en absoluto” (Pomeroy, 1990:35).

Esa prerrogativa de la que habla Pomeroy se manifiesta de forma clara en la famosa astucia maquinada por Penélope para poder alargar su tiempo de reflexión cuanto ella deseara: levantó un gran telar en sus salas y prometió a los pretendientes que se desposaría con alguno de ellos el día que terminase de tejer el sudario de Laertes, el padre de Odiseo, para cuando éste muriera y que ninguna mujer pudiera hacerle reproches. Sin embargo cada noche deshacía todo lo que había tejido aquel día, posponiendo de ese modo el momento de tomar una decisión. Logró mantener esta artimaña durante casi cuatro años, hasta que fue descubierta por los pretendientes y estos la obligaron a terminar la mortaja (*Odisea*, Canto II, v. 87-110). Así pues, a pesar de que alargar el tiempo suponía que los pretendientes permaneciesen en su palacio, consumiendo sus recursos y bienes, Penélope prefirió alargar el tiempo de su decisión. Con todo, no termina de comprenderse el porqué de ese empeño en posponer la elección de un nuevo marido, aun cuando ello no supondría una infidelidad a los preceptos del matrimonio. Existen, de hecho, algunos episodios -dos de los cuales comentaré a continuación- por los cuales se sabe que el matrimonio le ha sido recomendado a Penélope en más de una ocasión.

En uno de esos pasajes, es precisamente de su esposo de quien viene la exhortación a contraer nuevas nupcias. Tras una trifulca entre los pretendientes y Odiseo, aún disfrazado de forastero, Penélope desciende de su estancia hasta la sala principal dispuesta a poner orden. Entre una serie de reproches cuenta, dirigiéndose a los que la pretenden, lo que le dijo Odiseo antes de partir hacia Troya: que cuando su hijo apuntara la barba, es decir, una vez convertido Telémaco en hombre adulto, ella podría desposarse con quien fuera de su gusto (*Odisea*, Canto XIX, v. 265-270).

Esa condición impuesta para volver a casarse fue cumplida mediante la ayuda de Atenea y aún así, estando todo dispuesto para una nueva boda, en ese punto de la narración, Penélope persiste en negarse a tomar una decisión. Poco más adelante, en Canto XIX, durante una conversación con Odiseo, camuflado aún en su atuendo de forastero, Penélope le cuenta que también sus padres le han incitado a contraer nuevas nupcias y, asimismo, Telémaco le muestra su disgusto ante la eterna presencia de los pretendientes en el palacio (*Odisea*, Canto XIX, v. 158-59).

Así pues, resulta difícil comprender la razón por la cual, incluso contando con el beneplácito ya no sólo de su padre –figura de dominación patriarcal anterior a su marido- sino también con el consejo de Odiseo, Penélope se niegue todavía a elegir a uno de los pretendientes para contraer matrimonio de nuevo. El motivo de su vacilación, como muy bien señala Telémaco a Antínoo al comienzo de la *Odisea*, cuando éste le reprocha la astucia del telar urdida por su madre, es la incertidumbre: aún no ha llegado noticia de que Odiseo haya muerto y, por lo tanto, no se sabe si vive o no (*Odisea*, Canto II, v. 131-132).

El gran dilema de Penélope, pues, consiste en que, al no haberse confirmado nunca la muerte de su marido, la posibilidad de que todavía viva la incapacita completamente para tomar la decisión correcta y, por tanto, cavila sin parar, tramando argucias para prolongar al máximo el momento de su elección. Sabe que si Odiseo aún viviese sería una traición por su parte el tomar nuevas nupcias, una falta a la fidelidad que profesa a las leyes del matrimonio. Entonces la mejor solución es no hacer nada, sólo esperar. Así pues la acción de Penélope en la narración, siempre regida por la incertidumbre y la indecisión a causa de una noticia que no llega nunca, se caracteriza por su no acción; se trata de un personaje que no desencadena ningún movimiento que repercuta en el desarrollo de la trama. El personaje se aleja de la acción, se recluye en un espacio aparte, el gineceo, lamentándose de la situación de la que es una víctima pues está incapacitada para hacerle frente. Esto se corresponde, pues, con lo que ya expliqué unas páginas atrás a través del esquema actancial de Greimas; Penélope es un personaje, sí, pero se trata de un personaje-objeto y no realiza ninguna acción, sólo las recibe. Más concretamente podría decir que la función del objeto es, en efecto, el provocar la acción mediante el conflicto que se origina entre el sujeto y el oponente—es decir, entre Odiseo y los pretendientes- pero, en todo caso, no provoca la acción de forma directa pues no participa de ella activamente. Así, esta naturaleza pasiva e

inactiva propia de la función de objeto, se traslada o se conjuga con los rasgos mismos de la psicología de Penélope, una mujer sumisa, carente de toda autoridad para tomar una decisión aunque ésta sólo le competa a ella particularmente. Esa pérdida de libertad individual es, a su vez, el fruto de ese poder masculino al que se somete el personaje, un poder activo en cuanto que viril y que se contrapone por ello a la pasividad femenina. Existe, entonces, una equivalencia entre la estructura actancial de la narración que crea el personaje-objeto y la ideología patriarcal que, en relato, establece el arquetipo de mujer-objeto.

Finalmente, todas estas características referentes a la indecisión se ven condensadas en el epónimo de Penélope; la prudente Penélope, sobrenombre repetido hasta la saciedad a lo largo de todo el poema para expresar una característica que se interpreta como positiva en el personaje, ensalzada, de hecho, por otros personajes. El adjetivo περίφρων proviene del verbo περιφρονέω que según el *Dictionnaire grec-français* de Bailly significa “méditer sur tous les points, examiner à fond” (1544) y está compuesto por la preposición περί, que significa, esencialmente, “alrededor” o “en torno a” y el participio del verbo φρονέω, “avoir la faculté de penser et de sentir” (Bailly 2098). Este adjetivo que implica barajar todas las opciones es el que mejor define el comportamiento de Penélope; ella piensa mucho pero, en el fondo, no hace nada. Su prudencia consiste en no hacer otra cosa más que esperar, alargando el momento de tomar una decisión mediante todas las astucias que se le ocurran.

Así, en el Canto XIX, Penélope se lamenta ante Odiseo, aún oculto bajo su disfraz de forastero, del descubrimiento del telar que hicieron las infieles sirvientas al comienzo del cuarto año del engaño y de que ya no puede tramar más argucias para desviar la atención de los pretendientes lejos de la cuestión del nuevo matrimonio: “Y ahora ya no puedo negar a esas bodas ni alcanzo/ a idear nueva traza...” le dice al supuesto desconocido (*Odisea*, Canto XIX, v. 157). La esposa de Odiseo, como περίφρων que es, prefiere que los pretendientes destrocen la hacienda de su marido y de su hijo mientras ella los engaña con falsas promesas antes que tomar algún tipo de resolución, ya sea desposarse con uno de ellos o echarlos definitivamente de palacio.

Ese tipo de prudencia, que tanto limita su acción, llega a conducir a Penélope a la desconfianza absoluta incluso ante lo que parece evidente. Ocurre así, por ejemplo, cuando se niega a reconocer a Odiseo en el momento en el que éste, ayudado por

Euriclea, se deshace de su atuendo de forastero para recuperar así su antiguo aspecto. Entonces, ante la negativa de su mujer, él le reprocha su “corazón como el hierro de duro” (*Odisea*, Canto XXIII, v. 172), a lo que Penélope responde con maquinada indiferencia (Canto XXIII, v.174-180):

‘δαιμόνι’, οὐτ’ ἄρ τι μεγαλίζομαι οὐτ’ ἀθερίζω  
οὔτε λίην ἄγαμαι, μάλα δ’ εὖ οἶδ’ οἷος ἔησθα  
ἐξ Ἰθάκης ἐπὶ νηὸς ἰὼν δολιχηρέτμοιο.  
ἀλλ’ ἄγε οἱ στόρεσον πυκινὸν λέχος, Εὐρύκλεια,  
ἐκτὸς εὖσταθέος θαλάμου, τόν ῥ’ αὐτὸς ἐποίει:  
ἔνθα οἱ ἐκθεῖσαι πυκινὸν λέχος ἐμβάλετ’ εὐνήν,  
κώεα καὶ χλαίνας καὶ ῥήγεα σιγαλόεντα.

‘¡Oh varón singular! No hay en mí ni desprecio ni orgullo ni te extraño en verdad demasiado: te veo como eras al partir de la costa itaqueña en bajel que propulsaban largos remos. Mas anda, Euriclea, ve y tiene su lecho allá dentro, en la sólida alcoba nupcial construida en su tiempo por él; pon la recia armazón y haz su cama sobre ella con pieles y mantos y colchas vistosas’

Encolerizado ya ante la impasividad de Penélope y la osadía de haber movido la alcoba nupcial que sólo él mismo o un dios personificado podrían haber trasladado a causa de su secreto (*Odisea*, Canto XXIII, v. 185-189), enumera una serie de detalles arquitectónicos de su construcción que sólo la sirvienta Euriclea, Penélope y él mismo conocían, como prueba irrevocable de que él es Odiseo y no otro. Habiendo superado el último de los ardidés tramados por Penélope, consigue por fin convencerla de su verdadera identidad, corre ésta a sus brazos y Odiseo se emociona al comprobar hasta qué punto llega la fidelidad de su esposa.

Con esta escena se resuelve por fin la angustiada incertidumbre padecida por Penélope; todo ha pasado sin que haya sido necesaria su decisión. Como objeto de la narración, la resolución le ha venido desde fuera, a través del sujeto-activo, un personaje masculino. Hay, sin embargo, dos cuestiones básicas que, en mi opinión quedan en el aire: la primera sería ¿por qué, si tanto le disgustaban, no echó a los pretendientes de la hacienda, la cual se consumía cada día más por culpa de sus banquetes y excesos? Y la segunda ¿por qué Penélope ni siquiera intentó regentar dignamente Ítaca en ausencia de Odiseo? En definitiva ¿por qué esa exacerbada y exagerada pasividad, ese no-hacer? Ella podría haber hecho cualquiera de estas dos cosas sin faltar en nada ni a su marido ni a los preceptos conyugales y, sin embargo, no lo hizo.

La fidelidad de la que Penélope hace gala en la *Odisea* va más allá del matrimonio y responde a un nivel más profundo de sumisión al patriarcado. Penélope, pues, constituye un modelo, un arquetipo del ideal femenino dentro del mundo

homérico y, como tal, todos sus actos –o, más ben, sus no actos- responden a esa necesidad de ejemplaridad, una ejemplaridad que radica en la pasividad, en el sometimiento y la mansedumbre. Penélope encarna, por consiguiente, todas estas características de lo construido como femenino, características que, por cierto, así como son deseables en una mujer no lo son en absoluto en un hombre y viceversa; cualidades como la diligencia, la autoridad y la violencia no son tolerables en el sexo femenino. La asignación de estos rasgos, positivos o no, dependiendo del sexo de su portador, se debe a esa creencia, ya aludida, de que el hombre es racional y, por tanto, capaz de gobernar su propia fuerza, mientras que los actos de la mujer responden a impulsos irracionales que la llevan al fracaso y, en casos, extremos, a la muerte<sup>5</sup>.

Esto me permite enlazar, al fin y de nuevo, con Clitemnestra, el contrapunto constante de Penélope porque es ahí donde nace esencialmente la construcción de una figura como la suya. Si Clitemnestra tomó un nuevo esposo, Egisto, en ausencia de Agamenón, Penélope esperará hasta el último momento para evitar decidir sobre sus segundas nupcias; si Clitemnestra tomó el reino del Atrida y lo gobernó sin reparo, entonces Penélope preferirá dejar incluso su palacio al arbitrio de unos hombres derrochadores –ya que no dejan de ser varones-; si Clitemnestra planeó el asesinato de Orestes, Penélope acatará las ordenes de Telémaco como si fuera la máxima autoridad. Así, el personaje de Penélope se consagra como arquetipo homérico del ideal femenino, el de la mujer siempre sometida a la autoridad viril, sirviendo de contrapunto a la pérfida Clitemnestra, quien sí osó desafiar el poder patriarcal.

---

<sup>5</sup> Lo cual explicaría por qué Penélope no realiza ninguna acción; para no caer en el peligro de cometer un error. Prefiere que sea un hombre, el poder viril, quien le guíe el camino a seguir.

## **Molly: la subversión del arquetipo homérico**

En el año 1922 salió a la luz la novela escrita por el irlandés James Joyce cuyo título, *Ulises*, acarrea los ecos del antiguo poema homérico del héroe Odiseo, de los cautivadores cantos de las sirenas, de los lotófagos, del cíclope Polifemo, de la hechicera Circe y todas sus demás peripecias náuticas. A saber cuántas personas, totalmente desinformadas, abrieron, abren y abrirán las tapas del libro *Ulises* esperando una adaptación moderna del conocido mito y comprendieron –después de mucho devanarse los sesos- que lo que sus páginas contaban no era otra cosa que el deambular sin rumbo de un hombre cualquiera, ni especialmente brillante ni categóricamente tonto, ni guapo ni feo, Leopold Bloom un día en el que su mujer, Molly, le es infiel, el 16 de Junio de 1904.<sup>6</sup> Sin embargo, la adaptación moderna de Joyce está ahí, invertida bajo una forma pesimista: en lugar de un héroe semejante a un dios el lector o lectora se encuentra con un agente publicitario, de mediana edad y de origen judío–con todas las connotaciones negativas que ello implicaba en la Irlanda de principios del siglo XX-, el papel de la bella y fiel Penélope lo suple una chabacana y ordinaria mujer de cuarenta años, cantante e infiel, y de este matrimonio no resulta un valiente Telémaco, sino una hija adolescente y ausente, lejos de casa. Por otra parte, el equivalente a Telémaco en la novela *Ulises* ha sido asignado por la crítica <sup>7</sup> a un personaje ajeno al núcleo familiar de los Bloom, Stephen Dedalus<sup>8</sup>, un joven estudiante que imparte clases en la Torre Martello, meditabundo y amargado, bastante antihigiénico y débil de salud.

El escritor Vladimir Nabokov, que impartió a lo largo de casi dos décadas cursos de literatura en las universidades estadounidenses de Wellerley y Cornell, estableció precisamente en estas lecciones tres núcleos temáticos principales alrededor de los cuales gira la acción de la obra de Joyce: el pasado irremediable –la muerte de su hijo Rudy a los once días de nacer y cuyo recuerdo aún pesa sobre los padres-, el presente ridículo y trágico –la irremediable infidelidad de Molly a la que Leopold no se ve capaz de poner freno; sabe que su mujer le será infiel una vez más a las cuatro de la tarde pero

---

<sup>6</sup> Como curiosidad: se dice que James Joyce escogió este día para la novela porque en dicha fecha tuvo lugar la primera cita con Nora Barnacle, con quien años más tarde se casaría.

<sup>7</sup> Vladimir Nabokov así lo afirma en su libro *Curso de literatura europea* (42).

<sup>8</sup> Este personaje es el alter ego de Joyce en su mundo literario y lleva ese nombre de reminiscencia mitológica, Dedalus, el constructor del laberinto del Minotauro; a causa de que se le ha considerado como el artesano universal, el genio creador. Así, podríamos entender que Joyce se plasma a sí mismo en sus obras como el creador de laberintos por los que se debe perder quien se atreva a internarse en su lectura.

no hace nada, prefiere mantenerse alejado del curso del destino-y el futuro patético-el encuentro constante entre Bloom y Dedalus le hace plantearse a Leopold que eso puede ser una señal del destino para que lo convierta en amante de su mujer, pues lo considera mejor candidato que Boylan, actual amante de Molly (Nabokov, 2016:423).

Así pues, como sucede en la *Odisea*, la narración que nos presenta James Joyce en su *Ulises* está fuertemente marcada por el destino y sus designios: en el transcurso de los hechos toda acción presente está ligada fatalmente a una acción pasada y, a su vez, a una futura. Al igual que Odiseo, Leopold Bloom tiene un destino ineluctable, la diferencia entre ambos radica en que, mientras Odiseo tenía como destino el volver a Ítaca y matar a los pretendientes de Penélope, el destino de Bloom consiste en esperar fuera de casa mientras su mujer le es infiel.

A pesar de que el mismo Nabokov reiteró en numerosas ocasiones lo inútil de buscar la alegoría entre una obra y otra y consideró “una completa pérdida de tiempo buscar paralelos en cada uno de los personajes y en cada una de las situaciones del libro” (2016:422), la llamativa y radical oposición entre Penélope, casta y fiel, y Molly Bloom, vulgar y adúltera, no puede menos que captar la atención del lector y es, en mi opinión, sintomático de una clara intención por parte del autor de darle la vuelta a la tortilla, de subvertir el arquetipo homérico dado por la tradición clásica y que se había perpetuado a lo largo de la historia de la literatura, y de eso es precisamente de lo que se va encargar este trabajo.

## **Maternidad: matrilinealidad y trauma**

Del matrimonio de Leopold Bloom y Molly nacieron dos hijos: Milly, una adolescente de quince años que estudia fotografía en un pueblo cercano y que, de hecho, no aparece en la acción narrada -tan sólo la encontramos en el pensamiento de sus padres y en la carta que en el capítulo cuatro Leopold recibe de ella (Joyce, 2014:49) - y Rudy, cuyo fallecimiento a los pocos días de nacer es una constante en el pensamiento de los Bloom, sobre todo en el padre. En el tiempo de la historia hace unos diez años de su muerte, los mismos años que transcurrieron desde que Odiseo partió de Troya hasta que consiguió llegar a Ítaca.

La muerte de Rudy, como bien explicaba Nabokov, es uno de los temas principales de la acción en el *Ulises* debido a la consecuencia que ello provoca y que es *leitmotiv* de la novela: el rechazo de Molly a volver a tener relaciones sexuales con su marido. La primera aparición del hijo fallecido en los pensamientos de Leopold y en la narración ocurre en el capítulo 4, justo después de leer una carta que su hija, cuyo cumpleaños había sido el día anterior, le escribe desde Mullingar. En esta carta Milly agradece a su padre la gorra que éste le había enviado como regalo de cumpleaños y también los bombones de chocolate de su madre. Habla sobre el trabajo, las fotografías, planes de un futuro cercano –excursiones y conciertos- y sobre un joven estudiante llamado Bannon que parece pretenderla y que canta la canción de Boylan, es decir, el amante de su madre: “Va a haber un concierto en el Greville Arms el sábado. Hay un estudiante joven que viene por aquí algunas tardes se llaman Bannon y sus primos o no sé quién son peces gordos y canta la canción de Boylan [...] sobre esas bañistas.” (Joyce, 2014:162). Entonces, de forma progresiva, el aniversario de su hija le hace acordarse del nacimiento de Rudy quien, en caso de no haber muerto, tendría entonces once años. De esta manera se hilan los pensamientos acerca de la hija, pronta a la madurez con su reciente cumpleaños, y del hijo como proyecto y potencia de las vanas expectativas del padre ante su fallecimiento; sobre Leopold pesa la posibilidad fallida de un descendiente varón.

De ahí su flujo de pensamiento vuelve a saltar de nuevo hacia Milly con sentencias del tipo “va saliendo del cascarón”, “sabe cuidarse ella misma” o “madurando ahora”, lo cual indica la preocupación de Leopold por el inminente desarrollo de Milly como mujer adulta- esto puede remitirnos, a su vez, al proceso de

maduración de Telémaco- y la existencia de un joven pretendiente que la ronda, que implica su inminente maduración sexual. La mención de ese tal Banon supone para Leopold la aparición de un yerno como probabilidad futura y, consecuentemente, el abandono de su hija de la tutela paterna a favor de una tutela marital. Joyce introduce además el detalle de que este joven canta las canciones de Boylan, el amante de su mujer, de manera que se equipara la amenaza del amante de Molly -que la visitará ese mismo día a las cuatro de la tarde- con la del pretendiente de Milly y la comparación se confirma pocos párrafos más adelante: “Ocurrirá, sí. Evitarlo. Inútil: no me puedo mover. Dulces labios leves de muchacha. Ocurrirá también.” (Joyce 164); la infidelidad de Molly tendrá lugar, al igual que la madurez sexual de su hija Milly.

Asimismo, precisamente durante ese pasaje en el que Leopold discurre mentalmente sobre las cuestiones anteriores, Molly se encuentra desayunando al tiempo que lee la carta de Milly: “Su rostro vacío se quedó mirando fijamente, con compasión, la postdata” (Joyce, 2014:63). Entonces, las impresiones de Leopold sobre la hija se mezclan con las impresiones de su mujer, la madre, de modo que, a primera vista, el lector puede no saber a quien se está refiriendo exactamente: se confunden la personalidades de la hija y de la madre, la potencialidad –proceso de madurez- y el acto –madurez- respectivamente, una sucesora de la otra. Se reafirma así la ausencia de un sucesor para Leopold y su ansiosa búsqueda de la paternidad.

Esta conjunción de impresiones y pensamiento entre sus hijos y su mujer tiene igual desarrollo durante el funeral de su amigo Paddy Dignam, víctima de un mortal coma etílico –el motivo de su defunción se ha relacionado con la de Élpenor en la Odisea (Odisea, Canto X, v.541-560)<sup>9</sup>. Dentro del coche, camino del funeral, el señor Dedalus, padre de Stephen Dedalus –el Telémaco del *Ulises* según la crítica-, señala el paso de su hijo por la calle y este hecho desencadena la siguiente flujo de pensamiento en la cabeza de Leopold:

Si el pobrecito de Rudy hubiera vivido. Verle crecer. Oír su voz por la casa. Andando al lado de Molly en traje Eton. Mi hijo. Yo en sus ojos. Extraña sensación sería. De mí. Sólo una casualidad. Debe haber sido aquella mañana en

---

<sup>9</sup> Este paralelismo fue resaltado, como no, por Stuart -Gilbert: “Patrick Dignam, fallecido, es un avatar de Elpenor, que, recuérdese, se mató al caer desde el tejado de la casa de Circe, donde había estado durmiendo profundamente borracho. El final de Dignam, cómico y pequeño bamboleante, pegado siempre a algún rincón del pub, como lo describe Mr. Bloom, fue igualmente repentino y se debió a una serie de indiscreciones análogas.” (1971:187)

Raymond Terrace que ella estaba en la ventana viéndoselo hacer a dos perros junto a la pared de la cárcel. Y el sargento mirando para arriba y sonriendo. Ella tenía aquella bata crema con el desgarrón que nunca cosía. Dame un toquecito, Poldy. Dios mío, me muero de ganas. Cómo empieza la vida.

Quedó embarazada entonces (...).

Molly. Milly. Lo mismo, aguado. Sus juramentos de muchachote ¡Escúpiter Júpiter! ¡Oh dioses y pececillos! Sin embargo, es un encanto de chica. Pronto será una mujer, Mullingar. Queridísimo papi. Estudiante joven. Sí, sí: una mujer también. La vida, la vida. (Joyce, 2014:190-191)

Así pues, se encuentran en este fragmento una serie de elementos repetidos respecto del anterior pasaje comentado: por un lado está el recuerdo del difunto hijo y el deseo constante de que siguiera vivo, en su ensoñación se lo imagina junto a la madre. Recuerda, ahora, el momento en el que Molly y él lo concibieron, -la escena de *vouyerismo* de Molly ante la cópula de unos perros manifiesta su chabacanería, lo mismo que su bata descosida- y lo casual de aquel coito –aunque, en realidad, todo en el *Ulises* está marcado por el destino-. La frase “Dios mío, me muero de ganas” es el deseo manifiesto de volver a acostarse con su mujer, un derecho matrimonial que le está vedado desde la muerte de Rudy. Al poco, sus pensamientos discurren hacia su hija, la versión en miniatura, “aguada” de su propia mujer, rasgo de su personalidad que, a causa de ese “sin embargo”, el lector puede llegar a entender de forma negativa. Da cuenta igualmente de la cercanía de Milly a la madurez, de su estancia fuera de casa en Mullingar, de la forma infantil y cariñosa en la que lo llama en la carta de la mañana y, otra vez, en el “estudiante joven”, en Bannon, el posible pretendiente de su hija. Parece que a Milly se le ofrecen dos alternativas: contraer matrimonio con ese estudiante que canta las canciones de Boylan o mantener una vida independiente continuando con sus estudios de fotografía en Mullingar.

De este modo podría decirse que este fragmento junto con el anterior construyen una síntesis de la maternidad de Molly y las consecuencias de esta maternidad vistas desde la perspectiva de Leopold, es decir, la perspectiva que domina la narración y que es, a su vez, una perspectiva masculina. Esos ejes principales que definen la maternidad de Molly son: el trauma del hijo muerto –con la consecuente negación del sexo hacia el

marido- y la hija ausente de casa y cercana a la madurez sexual, muy similar a su progenitora.

Frente a Penélope, que había dado a Odiseo un hijo varón que pudiera hacerse cargo del gobierno de Ítaca y de continuar el linaje de su padre, aparece en el *Ulises* Molly, cuyo único descendiente masculino murió a los pocos días de nacer y que, además, se niega a tener relaciones sexuales con Bloom, negándole así también la posibilidad de un niño que continúe su legado. El *télos* clásico de feminidad, cumplido y representado en Penélope no sólo no se realiza en Molly, sino que se invierte, ya que deja como única descendiente a su hija Milly, su versión “aguada”.

Así, la figura del padre se suprime dando como única salida de continuación a la estirpe la matrilinealidad, sistema del linaje en el cual la capacidad de heredar recae sobre la hija pues es ella la capacitada físicamente para perpetuar la familia, es decir, que frente al patrilineaje, quien hereda bajo este sistema es la hija, no el hijo. Según Bachofen, dentro de la matrilinealidad, la preponderancia de la madre radica en el hecho de que era ella quien creaba materialmente la descendencia y que, por tanto, al ser la relación física y directa la que prima, el hijo no tiene ningún vínculo con el padre (Bachofen, 2008:81). Este pensamiento, a su vez, de la superioridad de lo material frente a lo espiritual, de la madre frente al padre tiene su correspondencia en la existencia de un matriarcado en lugar de un patriarcado. Sin entrar en cuestiones sobre si existió verdaderamente alguna sociedad matriarcal en la antigüedad—pues dicho estudio daría para una tesis—, me gustaría quedarme con la idea de que el hecho de que Molly proporcione únicamente una descendencia femenina a Leopold y le niegue el descendiente varón implica un acto de subversión femenina, un desafío al poder patriarcal que difiere mucho de la sumisión al patriarcado que representaba Penélope.

Sin embargo, tampoco hay que perder de vista que este comportamiento de abstinencia sexual de Molly frente a Leopold y, en consecuencia, el matrilineaje como una única opción de perpetuar la familia son el resultado de un trauma<sup>10</sup>, el trauma causado por la muerte de Rudy, el descendiente varón de los Bloom.

¿Qué limitaciones de actividad e inhibiciones de derechos conyugales fueron percibidas por oyente y narrador respecto a ellos mismos durante el curso de

---

<sup>10</sup> Trauma entendido como un choque emocional que produce secuelas en quien las recibe, en este caso tanto Leopold como Molly y cuya secuela sería la negación del sexo.

esta narración respecto a ellos mismos durante el curso de esta narración intermitente y cada vez más lacónica?

Por parte de la oyente una limitación de fertilidad en cuanto a que habiéndose celebrado el matrimonio un mes de calendario después del 18º aniversario de su nacimiento (8 de septiembre de 1870), esto es el 8 de octubre, y consumado en la misma fecha, con prole de sexo femenino nacida el 15 de junio de 1889, habiendo sido anticipadamente consumado el 10 de septiembre del mismo años, y habiendo tenido lugar por última vez el comercio carnal completo, con eyaculación de semen dentro del órgano natural femenino, 5 semanas, esto es, el 27 de noviembre de 1893, antes del nacimiento, el 29 de diciembre de 1893, del segundo (y único varón) engendrado, fallecido el 9 de enero de 1984, de edad 11 días, quedaba un período de 10 años, 5 meses y 18 días durante el cual el comercio carnal había sido incompleto, sin eyaculación de semen dentro del órgano natural femenino. (Joyce, 2014:881)

Así pues, como se indica en este fragmento, la “limitación de la fertilidad”, que tiene como consecuencia la negación al marido de la concepción de otro hijo varón y que se realiza a través de la abstinencia sexual (“actividad e inhibiciones de los derechos conyugales”) impuesta desde Molly hacia Leopold, es posterior a la muerte de Rudy, de ahí que hable de un trauma, pues nada indica a quien lee que previamente hubiera algún impedimento en sus relaciones matrimoniales.

El anhelo y la ansiedad constantes de Leopold ante la ausencia de un descendiente se manifiesta en la obra mediante los numerosos pasajes en los que evoca el recuerdo de su hijo fallecido. Resulta especialmente significativo un fragmento del capítulo 15. Este capítulo, escrito como un guión de teatro, tiene como escenario el barrio de los prostíbulos, el burdel de Bella Cohen más concretamente y su desarrollo está constantemente interrumpido por las alucinaciones, escenas simbólicas y estampas del pasado que acontecen en la mente de Leopold o de Stephen –o sólo dentro de la cabeza de Joyce-. De entre todas las grotescas y significativas escenas que pululan por la cabeza de Leopold, viene a colación aquella en la que es acusado a partir de unos informes médicos, de ser hombre femenil (Joyce, 2014:645); un hombre, el Doctor Dixon recalca las actitudes que hacen del señor Bloom un varón femenino –su naturaleza moral sencilla y amable, su habilidad para redactar cartas hermosas, su restricción de las bebidas alcohólicas- también indica, según dice su informe médico, que va a ser madre. Leopold reacciona entonces con entusiasmo y dice “¡Ah, tengo tantos deseos de ser madre!” (Joyce, 2014:647). A continuación da a luz a ocho niños:

*...son todos muy guapos, con valiosas caras metálicas, bien formados, respetablemente vestidos y con buenos modales [...]. Inmediatamente son designados para puestos de alta responsabilidad pública en diversos países como directores técnicos de bancos, jefes de movimiento de compañías ferroviarias, presidentes de sociedades de responsabilidad limitada, vicepresidentes de cadenas hoteleras.*<sup>11</sup> (Joyce, 2014:647)

Este último pasaje, al igual que el resto del capítulo, ha sido objeto de numerosos estudios con perspectiva psicoanalítica. Nabokov, por su parte, no comparte esta aproximación freudiana y defiende que no se puede interpretar como una alucinación fruto de la embriaguez de Bloom, básicamente porque, en realidad, está completamente sobrio y porque es imposible que el personaje conozca ciertos sucesos que se manifiestan en esas escenas simbólicas. Nabokov prefiere interpretar este capítulo como una alucinación del propio Joyce, “una distorsión de sus diversos temas” (Nabokov, 2016:510). Sin embargo, aunque esté de acuerdo con que es, en efecto, una alucinación del autor y no del personaje, no deja de parecerme atractivo y acertado el estudio psicoanalítico, teniendo en cuenta lo influido que estaba Joyce por esta corriente cuya técnica resulta clave para entender su obra, pues constituye, en parte, su forma de narrar, una visión del mundo.<sup>12</sup> Así pues, si se interpreta el texto en clave psicoanalítica, lo que se extrae a través de la alucinación narrativa o escena simbólica del parto múltiple de los octillizos, varones, guapos e ilustres, es una manifestación de la paternidad frustrada de Leopold, causada por la muerte de su hijo recién nacido y la “limitación de la fertilidad” de su mujer, que le niega así el deseo reprimido, pero ansioso, de tener descendencia masculina. La cuestión que se debería enunciar ahora sería si Molly experimenta también, igual que su marido, una maternidad frustrada.

El último capítulo del *Ulises* es el conocido soliloquio de Molly Bloom: un monólogo interior, puro *stream of consciousness* compuesto por tan sólo ocho oraciones, sin ningún tipo de signo de puntuación, a lo largo de unas cincuenta páginas –dependiendo de la edición– en la que se muestran todos los pensamientos, desbordados y, a veces, incomprensibles, que pululan por la cabeza de Molly. Como señala Gilbert, este uso de lo que él llama “monólogo silente”, es decir, soliloquio no dicho, es una de

---

<sup>11</sup> La cursiva es la original

<sup>12</sup> Dice Antonio Marichalar sobre el estilo de Joyce utilizado en este capítulo: “El surrealismo, que nace ahora, y rasgado por el cisma, lanza su credo en un griterío, proclama la necesidad de acoger a todos aquellos elementos capaces de representar el subconsciente revelado en el sueño. Bien venido sea. Su letra tiene precedentes en Apollinaire; su espíritu en Freud” (1994-1997:23)

las mayores innovaciones de Joyce y constituye una “transcripción exacta del flujo de conciencia”, “un documento fotográfico sin retocar” (1971:40). Este monólogo, además, compone la única narración y visión femenina en la novela y, por tanto, la única forma en la que el lector o lectora conoce la perspectiva de Molly de su propia maternidad. Este es único espacio de sus pensamientos que dedica a Rudy:

[...] es un triste caso que los que tienen un hijo tan bueno<sup>13</sup> como éste no estén contentos y yo ninguno él no fue capaz de hacer uno no fue culpa mía nos juntamos cuando yo miraba esos dos perros él encima de ella por detrás en medio de la santa calle que me desanimó del todo me figuro que no debería haberle enterrado en esa chaquetita de lana que le hice llorando como estaba sino dársela a algún niño pobre pero sabía muy bien que nunca tendría otro nuestra primera muerte también fue nunca fuimos los mismos desde entonces ah no voy a ponerme triste a fuerza de pensar en eso nunca...(Joyce 932)

El fragmento revela los dos núcleos que rigen la visión que tiene Molly de su propia maternidad. El primero consiste en la asignación de toda la culpa de la muerte de Rudy y la imposibilidad de engendrar nueva descendencia a Leopold porque “él no fue capaz de hacer uno”, es decir, la acusación recae sobre su falta de potencia viril, tema recurrente en todo el *Ulises*, como ocurre en el capítulo anteriormente referido, cuando se presenta al señor Bloom como un “hombre femenino” (Joyce, 2014:646). El segundo núcleo de su perspectiva de la maternidad es la negación; Molly se fuerza a no pensar en ello nunca para poder vivir tranquila –“no voy a poner triste a fuerza de pensar en ese nunca”-, pero, como se demuestra en este fragmento, el recuerdo de la muerte de Rudy puede asaltarla a cualquier momento del día. El acto mismo de la negación, que va más allá de la muerte de Rudy y se refiere a la incapacidad del matrimonio de engendrar hijos varones, supone la represión del deseo mismo de tenerlo, de dar a luz a esa descendencia masculina. El matrimonio de los Bloom está atrapado entre el pasado- la muerte de Rudy- y el futuro –la imposibilidad de concebir otro hijo-, estancados en un presente “ridículo y trágico”, como decía Nabokov (2016:423), en el que Leopold no puede evitar las infidelidades de Molly debido a que se siente culpable por su falta de potencia viril y ella sólo trata de olvidar mediante el placer.

Así, mientras que el concepto de maternidad clásico como *télos* femenino tiene su realización en la *Odisea*, en Penélope a través de Telémaco, un joven que ya ha alcanzado la edad adulta y que está en disposición ya no sólo de ayudar a su padre a

---

<sup>13</sup> Aquí se está refiriendo a Dedalus.

recuperar la hacienda, sino a heredar el poder paterno y patriarcal<sup>14</sup>, Molly, como contrapartida, tiene una estirpe rota, truncada; una hija, Milly, ausente e independiente del hogar y un hijo, Rudy, fallecido a los pocos días de nacer; lo que la convierte, fatalmente, en la representación de una maternidad frustrada, a la que no intenta poner remedio, negándole el sexo al marido, reafirmandose, en cierta manera, en la esterilidad matrimonial.

---

<sup>14</sup> Penélope cumple su función dentro del matrimonio de proporcionar descendencia al marido y, como mujer, cumple su función cívica y social de dar nuevo ciudadanos.

## Sexualidad: abstinencia matrimonial y adulterio

La obvia contraposición que se ha hecho de forma más común y habitual entre Penélope y Molly es que, frente a la primera, quien permanece fiel durante diez años a la vuelta de su marido de la guerra de Troya y sus peripecias por el mar –en las cuales Odiseo, por el contrario, se topó con alguna que otra bruja o ninfa con la que tener encuentros sexuales-, Molly, la figura femenina del *Ulises*, se aparece ante el lector como una de las mayores adúlteras de la literatura. Un paralelo invertido lo encontraríamos en la *Odisea*; durante el tiempo que Penélope estuvo encerrada en sus aposentos llorando la ausencia de su marido, éste, el divino Odiseo sí mantuvo relaciones extramatrimoniales con otras mujeres: Circe y Calipso. Así pues, mientras en el matrimonio de Odiseo y Penélope, la persona que tiene relaciones fuera del matrimonio es él, el hombre, el marido, en el matrimonio presentado por Joyce quien no se limita a las relaciones matrimoniales es la mujer. Y ya no es simplemente que Molly desahogue su sexualidad en otros hombres, sino que niega el sexo dentro del matrimonio como consecuencia de la traumática muerte de su hijo Rudy, muerto hace diez años, lo que duró el celibato entre Molly y Leopold y, también, el tiempo que Odiseo estuvo ausente de Ítaca, periodo de abstinencia sexual, pues, para Penélope.

La negación del sexo por parte de Molly hacia Leopold, como ya habíamos visto, es consecuencia de una maternidad frustrada que ella, no sólo asume, sino que reafirma, pero no sin antes librarse de la culpa, cargando la responsabilidad sobre el marido: “él no fue capaz de hacer uno”<sup>15</sup> (Joyce, 2014:9329. Esa reafirmación en la esterilidad del matrimonio, la ya mencionada “limitación de la fertilidad” constituye un acto de autoridad que antepone la voluntad de la esposa a la del marido, a quien tan siquiera se le ha preguntado por su deseo de tener o no descendencia. La abstinencia impuesta tiene una doble función: la de castigo, debido a que, desde la perspectiva de Molly, él es el causante de la muerte de Rudy, y, por otra parte, la de reafirmación de su propia autoridad dentro del matrimonio. De esta forma, la autoridad sexual de negar las relaciones conyugales, así como la negación de la fertilidad, conducen no únicamente a su empoderamiento como mujer sino a su constitución como miembro dominante de la estructura matrimonial en la que ella y Leopold están inmersos.

---

<sup>15</sup> Refiriéndose a un hijo.

La sexualidad de Molly es una sexualidad desbordada, como han señalado muchos críticos, pero además es una sexualidad activa que Joyce, en ocasiones, describe como marcadamente masculina. Una clarísima manifestación de esta masculinización de su sexualidad tiene lugar en la sexta oración del drásticamente sincero monólogo interior de Molly “Dios mío no me importaría ser hombre y montar a una bonita mujer” (Joyce, 922) y también más adelante, al comienzo de la octava oración: “siempre tuve ganas de ser yo también uno de ellos por cambiar sólo por probar con esa cosa que tienen hinchándosele encima a una tan dura y al mismo tiempo tan blanda cuando la tocas” (Joyce: 930).

A través de este manifiesto deseo de ser el hombre de una relación sexual, es decir, ser la parte penetradora, por decirlo de algún modo, se descubre lo que en términos freudianos se conoce como envidia de pene. La envidia de pene, *Penisneid* en su término original, tal y como la describió Sigmund Freud, es “el conjunto de los sentimientos de amargura y de despecho que la niña sentiría cuando constata la diferencia anatómica de los sexos y comprende que no tendrá pene” (Roland Doron y François Parot, 2008:209), de modo que ella, la niña, se sentirá lesionada, castrada, un ser incompleto. Ese sentimiento de castración se manifestaría a través del irreductible deseo, inconsciente mayormente, de poseer pene, deseo que, ya en la edad adulta y tras la madurez sexual, sólo podría traducirse de dos formas: deseo de un hombre, es decir, posesión del pene como apéndice durante el coito o en el deseo de un hijo pues, según Freud, el complejo de castración se resolvería a través de la maternidad, pero sólo de aquella maternidad en la que se diera a luz a un varón.<sup>16</sup>

Así pues, partiendo de la proximidad de James Joyce al psicoanálisis, podemos entender ese deseo de Molly de poseer verdaderamente un pene, un pene propio y no como apéndice, como una superación de la feminidad, una superación del deseo de ser simplemente la parte pasiva de una relación sexual y también de la aspiración femenina que se limita a la maternidad de la descendencia masculina. Molly es una mujer excepcional en el más riguroso sentido. Incluso ella misma es consciente de ello: “nunca encontraría a otra mujer como yo” (Joyce, 2014:891) “no encontrará a muchas como

---

<sup>16</sup> Si bien es cierto que estas teorías freudianas sobre la sexualidad y la identidad femenina no estaban del todo desarrolladas cuando Joyce publicó su *Ulises*, considero que no se puede descartar la importancia de la influencia del psicoanálisis, ni la visión de Freud sobre la feminidad como un “continente oscuro”, de la mujer como un enigma, a la hora de analizar e interpretar la compleja personalidad de Molly Bloom, debido a que ambos coetáneos comparten perspectivas e ideas comunes sobre la feminidad.

yo” (Joyce, 2014:928). Asimismo, también hay que añadir a esta superación de lo femenino que la motivación de la misma responde, precisamente, a su maternidad frustrada, es decir, al no poder resolver su complejo de castración a través de un hijo y la imposibilidad física de poseer un pene propio, Molly debe colmar la otra única salida: recibir un pene durante el coito y lo hace a través de un amante, Hugh Boylan.

Boylan es, además de amante, el manager musical de Molly. Durante su soliloquio ella describe su actitud sexual como dominante, realmente activa y, a pesar de estar satisfecha con ello, no deja de rondarle la cabeza algo que éste hizo y que no le gustó en absoluto: “lo único que no me gustó fue la palmada detrás al marcharse con tanta familiaridad en el recibidor aunque me reí no soy un caballo ni un burro digo yo” (Joyce, 2014:888). Lo que le desagradaba de la dominante actitud de Boylan es que merma, pone en peligro la autonomía que la define: “yo también era igual no se atrevía nadie a mandarme” (Joyce, 2014: 920) piensa, en cierto momento, comparando su actitud con la de su hija Milly, tan parecida ella. Los toscos modales de su amante no le desagradan por su vulgaridad, pues, de hecho, ella también tiene algo de vulgar, sino porque la hacen sentir avasallada.

Por este motivo sumado al de su desbordante sexualidad, Molly Bloom se plantea la idea de tener otro amante: Stephen Dedalus a quien conoce desde niño, pero a quien hace muchos años que no ve, y por eso tiene que imaginarse su apariencia actual: “no sé si será demasiado joven tiene cerca de espera el 88 me casé el 88 Milly cumplió 15 ayer el 89 cuántos años tiene él entonces en casa de los Dillon 5 o 6 hacia el 88 imagino que tiene 20 años o más no soy demasiado vieja para él si tiene 23 o 24” (Joyce 928). Y poco después de ese cálculo de edades, compara los modales que le supone a Dedalus con las toscas actitudes de Boylan, recordando una vez más esa palmadita que tanto le desencantó, diciéndose para sí “eso es lo que saca una por no mantenerles en su sitio” (Joyce, 2014:929). En contraposición con éste, la imagen de Dedalus en la cabeza de Molly se carga de una inocencia y purezas infantiles de lo más eróticas y deseables.

Al poco, después de algunas divagaciones mentales, vuelve de nuevo sus pensamientos sobre Dedalus, quién recientemente ha quedado huérfano de madre y evoca a su propio hijo Rudy en el fragmento que ya he referido anteriormente; “es un triste caso que los que tienen un hijo tan bueno como ése no estén contentos y yo ninguno” (Joyce 932). Comprobamos como el recuerdo de Dedalus que conoció de

niño, sumado a la fantaseada apariencia actual de atractivo joven intelectual, se mezcla con el recuerdo de su propio hijo fallecido hace ya diez años, recuerdo que trata de reprimir a toda costa. Comienza ahora una fantasía, también comentada por Nabokov, en la que Dedalus se muda a la casa de los Bloom, instalándose en la ahora vacía habitación de la hija ausente, donde escribiría y estudiaría, podría Leopold preparar el desayuno para él también de paso que se lo prepara a ella, etc.

Por otra parte, cabe destacar que los pensamientos de Leopold sobre el joven Stephen Dedalus tampoco son muy distintos a los de su mujer, pues para él también es, al mismo tiempo, un motor de evocación hacia Rudy y un potencial amante para Molly. Retrocediendo hasta el capítulo 15, aquel estructurado a modo de guión teatral mencionado anteriormente, destacaré en concreto el cierre de éste, la última de las alucinaciones narrativas que pueblan este capítulo y que tiene forma de acotación:

*(Silencioso, pensativo, alerta, está en guardia, los dedos en los labios, en la actitud de maestro secreto<sup>17</sup>. Contra la pared oscura, aparece lentamente una figura, un niño de once años marcado por las hadas, cambiado por otro, raptado, vestido con traje Eton con zapatos de cristal y un pequeño casco de bronce, llevando un libro en la mano. Lee de derecha a izquierda inaudiblemente, sonriendo, besando la página.)*

*Bloom: (abrumado de asombro, le llama inaudiblemente) ¡Rudy!*

*(Rudy mira fijamente sin ser a los ojos de Bloom y sigue leyendo, besando, sonriendo. Tiene una delicada cara malva. En el traje lleva botones de diamante y rubí. En su mano izquierda, libre, tiene un fino bastón de marfil con un lazo violeta. Un borreguito blanco le asoma por el bolsillo del chaleco.<sup>18</sup>)*  
(Joyce, 2014:728)

A través de este fragmento se entiende la tendencia de la crítica a entender al personaje Stephen Dedalus como el equivalente de Telémaco, por esa actitud paternal que adopta Leopold hacia el joven y a causa de esa reminiscencia que le produce. Así, esa búsqueda de la paternidad que Bloom encuentra satisfecha en el joven Stephen constituye, como ya comenté en la introducción, uno de los ejes principales de la acción del Ulises. Dice, por ejemplo, Stuart Gilbert: “Es evidente que a lo largo del flujo de los eventos que es observado y registrado por el autor el día 16 de junio de 1904, hay un movimiento continuo hacia un suceso preordenado; el encuentro de Stephen y

---

<sup>17</sup> Se está refiriendo a Stephen Dedalus.

<sup>18</sup> La cursiva es la original.

Bloom...” (1971:83). Es decir, el rumbo de ambos personajes, padre e hijo -aunque no de forma biológica-, están destinados a entrecruzarse desde el inicio de la novela.

Sin embargo, un elemento que podría tildarse de perturbador se introduce en esa relación de carácter paternal cuando a Leopold se le pasa por la cabeza la idea de que Dedalus sería mucho mejor amante para su mujer que el bruto de Boylan. Es, de hecho, el propio Leopold quien primero imagina y formula la posibilidad de que Stephen se incorpore a vivir con ellos, sustituyendo el lugar de los hijos ausentes del hogar. Como señala Nabokov, durante el capítulo 17, durante la vuelta de Leopold y Dedalus a la casa del primero en el número 7 de la calle Eccles, Bloom mantiene “su curiosa visión de Stephen (‘vio en una ágil joven figura masculina familiar la predestinación de un futuro’) enseñando a Molly la correcta pronunciación italiana y quizá casándose con la hija de Bloom, la rubia Milly” (Nabokov, 2016:522), pero poco después, en el transcurso de sus pensamientos, se introduce la oscura idea que transforma a Stephen en un potencial amante de Molly:

¿Qué diversas ventajas habrían o podrían haber resultado de una prolongación de tal improvisación?

Para el invitado: seguridad de un domicilio y reclusión para el estudio. Para el anfitrión: rejuvenecimiento de la inteligencia, satisfacción por la vía de la sustitución. Para la anfitriona: desintegración de la obsesión, adquisición de una pronunciación italiana correcta.

¿Por qué estas diversas contingencias provisionales entre un invitado y una anfitriona no habrían necesariamente impedido ni sido impedidas por una eventualidad permanente de unión reconciliadora entre un estudiante y la hija de un judío?

Porque el camino hacia la hija pasaba por la madre, el camino a la madre, por la hija.<sup>19</sup>(Joyce, 2014:883)

En esas tres frases subrayadas se encuentran las claves que articulan la extraña relación, aunque aún potencial, que James Joyce establece en su novela de eco homérico entre Leopold (Odiseo), Molly (Penélope) y Stephen Dedalus (Telémaco): por una parte, el motivo de la sustitución: la función de Dedalus en el hogar de los Bloom sería la de sustituir al hijo fallecido, Rudy, pero también la de sustituir al amante de Molly, lo cual conduce a la siguiente clave, la “desintegración de la obsesión”<sup>20</sup> que, a su vez,

---

<sup>19</sup> El subrayado es mío.

<sup>20</sup> Como dice Nabokov esa “desintegración de la obsesión” supondría el enfriamiento de Molly respecto de Boylan, a quien Leopold no tolera.

conlleva la propia sustitución de los derechos conyugales que le han sido negados a Bloom como consecuencia de la “limitación de la fertilidad”. Vuelve a señalarse, además, la recurrente comparación entre la hija y la madre, pero aquí Milly es ya algo secundario, debido a que el papel de Dedalus como potencial amante de Molly, excluye a la hija de ese extraño triángulo de personajes que, en el *Ulises*, conforma la equivalencia de la familia de la *Odisea*, sólo que en esta ocasión Joyce sustituye al hijo por un amante.

Existe otro motivo recurrente en la novela, referente a esa sustitución hijo-amante y que hasta ahora había omitido, pero que ayudará a esclarecer todavía más la cuestión; ese motivo o elemento es el sueño gemelo de Stephen Dedalus y Leopold. En la misma noche ambos personajes tienen sueños complementarios: Dedalus ha soñado, según se cuenta a lo largo de los tres primeros capítulos -aunque de un modo muy disperso- que en un ambiente de caracterización oriental, un hombre le ofrecía el cuerpo de una mujer vestida con pantalones bombachos adornados con “monedas danzantes” (Joyce, 2014:127), mientras que Leopold, según se refiere en el capítulo 14, el capítulo de la maternidad, soñó con su mujer vestida con indumentaria turca: “habiendo soñado esa noche una extraña fantasía de su consorte Mrs. Moll con babuchas rojas y unos calzones turcos lo que se cree por los que entienden que significa algún cambio...” (Joyce, 2014:562). De este modo, remitiendo directamente a las palabras de Vladimir Nabokov: “Lo que pretende es mostrar que, en su sueño oriental, Stephen ha tenido la visión premonitrice de un desconocido ofreciéndole los encantos opulentos de su mujer, la mujer del oscuro desconocido. Ese oscuro desconocido es Bloom.” (2016:480).

Resulta imposible no comentar, a raíz de esta sustitución del hijo por el amante, los rasgos que en Dedalus hay de Hamlet, un personaje literario que el psicoanálisis tomó para representar el síndrome de Edipo. Las referencias a Hamlet a lo largo de *Ulises* son numerosísimas, especialmente en los capítulos en los que la acción se focaliza sobre Dedalus. Por citar algunos de ellos; “-¿Cuál es tu idea sobre Hamlet-preguntó Haines a Stephen?” (Joyce 105), “Sentado junto a él, Stephen resolvió el problema. Demuestra por álgebra que el espectro de Shakespeare es el abuelo de Hamlet” (Joyce 117), “Una mirada de reojo a mi sombrero de Hamlet” (Joyce 141), “El señor Bloom se paró en la esquina, con los ojos errando por los carteles multicolores [...]. El Hamlet, hizo anoche. En traje de hombre. Quizá era una mujer. Por qué se

suicidó Ofelia. ¡Pobre papá!” (Joyce, 2014:174)<sup>21</sup>, incluso se incluyen en la narración citas directas de la obra teatral: “*Hamlet, soy el espectro de tu padre condenado a vagar por este mundo*” (Joyce 268)<sup>22</sup>, etc.

Ya Stuart Gilbert comentó la estrecha relación existente entre las personalidades de Stephen Dedalus y Hamlet, en concreto, los comportamientos semejantes con los que desenvolvían en sus respectivos entornos: “...es obvio que esos amaneramientos –se refiere a la languidez deliberada- están en concordancia con el papel Hamlet-Telémaco; son las defensas de un personajes incapaz de tomar las armas contra un mar de contrariedades y, sin embargo, determinado a preservar su personalidad frente al desdén y la enemistad. (1971:129). Gilbert señala, además, otro pasaje que resulta de lo sugerente en la comparación de Stephen con Hamlet. Dicho pasaje tiene lugar en el capítulo 9, cuando Leopold Bloom visita la Biblioteca Nacional de Dublín, en la que Dedalus y unos colegas de profesión discuten sobre la crítica shakesperiana y la personalidad del propio Hamlet. Si bien es cierto que en este encuentro, uno de los primeros, no llega a haber contacto entre uno y otro, no deja de ser significativo:

Stephen no se percata del vínculo que le une con el prosaico Mr. Bloom; ciertamente, en ninguna ocasión reconoce conscientemente la unión (...). Sin embargo, Stephen es lo bastante clarividente como para percibir que hay algo en el ambiente; con su mirada interior percibe a Bloom como Hamlet percibió el espíritu de su padre, pero sin el recuerdo previo de Hamlet (Gilbert: 1971:236).

Sin embargo, aunque ciertamente Joyce le hace ver al lector que la relación de Stephen Dedalus con su padre biológico es de lo más distante<sup>23</sup> y, por tanto, carece de una figura paterna como tal –la que encontrará en Leopold Bloom-no se puede obviar el hecho de que la figura que le atormenta verdaderamente es la de la madre, por quien se siente culpable debido a que no respetó el último deseo que ésta le había pedido en su lecho de muerte: rezar por ella. Como dice Nabokov “Cuando ella le pide que se arrodille para rezar una oración por los moribundos, él se niega; y esta negativa es la

---

<sup>21</sup>En este pasaje, mientras camina por la calle, Leopold ve unos carteles de teatro sobre la representación de Hamlet y recuerda el suicidio de su padre.

<sup>22</sup> La cursiva es original del Ulises.

<sup>23</sup> Así lo comenta precisamente Stuart Gilbert: “No es de extrañar que Stephen sintiera que ‘un abismo de fortuna o de temperamento’ le separaba de su padre y de los amigos de su padre; el gran golfo que la naturaleza ha puesto entre los tipos conocidos de la moderna psicología como introvertidos y extraviados.” (1971:182)

clave de la hosca aflicción de Stephen a lo largo del libro” (Nabokov, 2016:428)<sup>24</sup>. Así, mientras que Hamlet era perseguido por el fantasma de su padre, Dedalus es acosado por el fantasma de la culpa hacia la madre, fantasma materializado en sueños y representado a través de algunos elementos que le remiten a su muerte: el mar, por ejemplo, con su color verdoso recuerda a la jofaina llena de bilis que estaba al lado de la cama de su madre:

Un dolor, que no era todavía el dolor del amor, le roía el corazón. Silenciosamente, ella se le había acercado en un sueño después de morir, con su cuerpo consumido, en la suelta mortaja parda, oliendo a cera y palo de rosa: su aliento, inclinado sobre él, mudo y lleno de reproche, tenía un leve olor a cenizas mojadas. A través de la bocamanga deshilachaba veía ese mar saludado como gran madre dulce por la bien alimentada voz de junto a él<sup>25</sup>. El anillo de la bahía y horizonte contenía una opaca masa de verde líquido. Junto al lecho de muerte de ella, un cuenco de porcelana blanca contenía viscosa bilis verde que se había arrancado del podrido hígado en ataques de ruidosos vómitos gimientes. (Joyce, 2014:90)

Como se muestra, pues, hacia el final de la novela, este dolor y arrepentimiento que Stephen siente por no haber cumplido el deseo de su madre moribunda se resolvería, narrativamente, con la proyección de su culpa en una potencial relación sexual con Molly a través de la cual ésta podría aliviar su envidia de pene y, sobre todo, su maternidad frustrada. Stephen Dedalus sustituiría la figura de la madre por la de una amante y Molly Bloom sustituiría la ausencia de su hijo mediante una pareja sexual, estableciéndose así una edípica relación en la que Dedalus usurpa a Leopold, la figura del padre y se cumpliría, así, la profecía anunciada en los sueños gemelos de la noche anterior.

A pesar de que esta relación entre Stephen Dedalus y Hamlet sea un buen ejemplo de la compleja intertextualidad de la que Joyce hace gala con su *Ulises* y que caracteriza la novela, opino que el laberinto de relaciones al que este autor somete a quien se atreve a internarse en su lectura no se queda simplemente aquí. De este modo,

---

<sup>24</sup> Por si puede resultar de interés, Nabokov prosigue “(Dedalus) coloca su recién descubierta libertad espiritual por encima de la última petición y del último consuelo de la madre. Stephen ha repudiado la iglesia católica romana en cuyo seno se ha formado, y ha acudido al arte y a la filosofía en una búsqueda desesperada de algo que llene las cámaras vacías que le ha dejado la fe en el Dios de los cristianos” (Nabokov: 428).

<sup>25</sup> Poco antes de este fragmento, Buck Mulligan contempla la bahía y dice quedamente “¡Dios mío!-dijo a media voz-.¿No es verdad que el mar es como lo llama Algy: una gran dulce madre? El mar verdemoco. El mar tensaescrotos. *Epi oinopa pontos*. ¡Ah, Dedalus, los griegos! Tengo que instruirte. Tienes que leerlos en el original. *Thalatta! Thalatta!* La mar es nuestra gran madre dulce. Ven a mirar.” (Joyce: 89).

tirando del hilo edípico por el que Joyce hace discurrir la acción, se puede llegar muy lejos, abarcando incluso hasta Aristóteles y su *Poética*, a Sófocles o, más lejos aún, puede llegarse hasta el ciclo épico troyano. Me refiero, en concreto, al poema perdido de la *Telegonía*, en el cual se narraba lo sucedido tras la vuelta de Odiseo a Ítaca. Según los comentarios de M.L. West, este poema estaba conformado por dos tramas o núcleos narrativos sin ningún tipo de conexión entre ellos y que no terminaban de armonizar entre sí. Es el segundo núcleo narrativo en el que nos interesa en este caso pues cuenta la historia de un hijo que Odiseo había engendrado más allá del mar y al que nunca había visto, Telégono, llegó a Ítaca buscándolo, es decir, en busca de la paternidad, y, por error, antes de poder reconocerlo, lo mató durante una pelea (West, 2013:290). Como West explica más adelante, fue Circe la madre de este Telégono, “the ‘Faraway-born’”, y fue ella la que le incitó el ir en busca del padre y le entregó una lanza envenenada –hecha con el aguijón de una raya– para defenderse, con la cual asesinaría más tarde, sin saberlo, a Odiseo (2013:302). Finalmente, ya habiendo reconocido su crimen y enterrado el cuerpo de Odiseo, se casa con Penélope y Telémaco con Circe<sup>26</sup>(West. 2013:306).

Así pues, el hijo usurpador, Telégono, sustituye el lugar del padre y se casa con su mujer, de la misma manera que Stephen Dedalus, personaje edípico al igual que Hamlet, sustituiría -a la vez que al hijo muerto de los Bloom- al propio Leopold, al usurpar sus derechos matrimoniales en el lecho conyugal. Sin embargo, como también destaca West (2013:307), no debería pasarse tampoco por alto la forma en la que, en la propia *Odisea*, le es anunciada la muerte al héroe: Tiresias, durante la *Nekuia*, había profetizado a Odiseo que su muerte llegaría del mar (Canto XI, v. 134-137):

‘θάνατος δέ τοι ἐξ ἄλλος αὐτῶ  
 ἀβληχρὸς μάλα τοῖος ἐλεύσεται, ὅς κέ σε πέφνη  
 γήραι ὑπο λιπαρῶ ἀρημένον: ἀμφὶ δὲ λαοὶ  
 ὄλβιοι ἔσσονται. τὰ δέ τοι νημερτέα εἶρω.’

‘Librado del mar, llegará a ti la  
 muerte, pero blanda y suave,  
 acabada tu vida en la calma de  
 lozana vejez; entretanto tus gentes  
 en torno venturosas serán. Éstas son  
 las verdades que te anuncio’

Algunos como, por ejemplo, Nicandro, encontraron en la *Telegonía* el cumplimiento de esta profecía anunciada por Tiresias. Otros, como Aristarco y muchos escolares modernos entendieron, en cambio, que con ese ἐξ ἄλλος, Tiresias se estaba

<sup>26</sup> La cuestión del emparejamiento entre Telémaco y Circe no me parece principal debido, en primer lugar, a que éste no es el parricida y a que, después de todo, con quien se desposa es con una amante, no con su legítima esposa, a diferencia de Telégono, el verdadero usurpador.

refiriendo a que la muerte le llegaría alejado del mar, es decir, tranquilo en su palacio de Ítaca. Sin embargo West defiende, y así también lo creo yo, que θάνατος δέ τοι ἐξ ἄλλος αὐτῶ...μάλα τοῖος ἐλεύσεται sólo puede significar “que la muerte llegará del mar”(West, 2013:307). Así pues, el que la muerte procediese del mar podría referirse, en mi opinión, a dos cosas: o bien al propio Telégono, a quien concibió con Circe durante su viaje por el mar, o, como señaló acertadamente José María Lucas de Dios, al tipo de arma con la que se dio muerte a Odiseo; la lanza cuya punta estaba hecha con el aguijón de una raya (1983:232-233). No obstante, no podemos pasar por alto el adjetivo ἀβληχρὸς; una herida mortal de lanza envenenada no puede provocar, de ningún modo, la muerte blanda y suave de la que hablaba Tiresias en su profecía. Por ese motivo, y no le sobra razón, West niega que el poeta de la *Odisea* estuviese refiriéndose a Telégono, pues, al fin y al cabo, la *Telegonía* es una invención post-homérica, con una autoría muy diferente a la del poema épico (2013:308).

Por otra parte, dejando al lado de lado el cuestión de la autoría, lo que resulta interesante es que sea precisamente Tiresias el que profetiza su muerte a Odiseo y que, más tarde, Sófocles utilice dicha profecía como punto de partida para su tragedia *Odiseo herido por el aguijón*, en la cual retoma la cuestión de la segunda trama de la *Telegonía* en la que el hijo mata involuntariamente al padre. Esta tragedia, al igual que le *Telegonía*, se perdió, pero a través de los fragmentos que de ella quedan se conoce su argumento. Cuenta José María Lucas de Dios que la obra comenzaría con Odiseo llegando a Ítaca de su viaje al país de los tesprotos –a donde había ido para realizar unos sacrificios<sup>27</sup> que Tiresias le había ordenado hacer a la vuelta de sus peripecias náuticas-, viaje durante el cual, en su paso por Dodona, una sacerdotisa de Zeus le habría profetizado que moriría a manos de un hijo suyo (1983:232). Así pues, a pesar de que las palabras de Tiresias no aludían directamente al parricidio, su mandato de ir a la tierra de hombres que no conocían el mar condujo a Odiseo, ineluctablemente, hacia el oráculo de Dodona que le anunciaría su muerte fatal.

El hecho de que venga de Tiresias la orden que le llevaría hasta la profecía parricida tiene especial interés al recordar que en el *Edipo Rey* de Sófocles es también Tiresias quien, exhortado por el interrogatorio de Edipo, que busca una respuesta a la peste divina que asola la ciudad de Tebas, le dice, en forma de oráculo encriptado, que

---

<sup>27</sup> La obligación por parte de Odiseo de hacer estos sacrificios le es anunciada en la *Odisea* (Canto XI, v. 121-134)

él mismo es el asesino y ladrón del trono y lecho de su padre, Layo, el antiguo rey; hijo y marido de la madre; padre y hermano de su descendencia (Rodríguez Adrados, 1973:70-71). Así, podría decirse que a través de la figura de Tiresias se enlazan dos personajes usurpadores de los poderes paternos, lo mismo que Hamlet y, finalmente, Stephen Dedalus.

Ahora bien, sería pecar de inocencia no preguntarse de qué manera pudo llegar la historia narrada en la *Telegonía* hasta las manos de James Joyce y si verdaderamente pudo inspirarse en este relato a la hora de configurar su novela. En este punto de la cuestión vuelve a resultar interesante la tragedia de Sófocles, *Odiseo herido por el aguijón*, puesto que, aunque bien es cierto que sería poco probable que Joyce hubiera leído los fragmentos que de esta obra quedaban, Aristóteles registró su existencia en su *Poética*, englobándola, además, junto con *Edipo Rey* como un tipo de tragedia en la cual un hijo-usurpador mata al padre involuntariamente, pero sí como designio del destino (López Eire: 2002:65). Así pues, el considerar la famosa *Poética* de Aristóteles como vía de conocimiento para Joyce del relato de la *Telegonía*, teniendo en cuenta la envergadura de su cultura en materia clásica, no me parece en absoluto descabellado. Probablemente su conocimiento de la *Telegonía* no fuese más allá de la breve mención de Aristóteles, pero la figura esencial de hijo usurpador, la que encontramos también en la tragedia de *Edipo Rey*, le pudo servir para conformar, junto con el shakesperiano Hamlet, el complejo personaje de Stephen Dedalus, un conglomerado de todos los anteriores, todos sustitutos o, como ya he dicho, usurpadores del poder paterno.

Como colofón para este apartado me gustaría añadir el último párrafo del primer capítulo de *Ulises*, el cierre de los amargos pensamientos de Stephen sobre el reciente fallecimiento de su madre y la culpa por haberle negado su última voluntad:

El nimbo gris del sacerdote en el escondrijo donde se vestía discretamente. No quiero dormir aquí esta noche. Tampoco puedo ir a casa<sup>28</sup>.

Una voz, dulce de tono y prolongada, le llamó desde el mar. Doblando el recodo, agitó la mano. La voz volvió a llamar. Una lisa cabeza parda<sup>29</sup>, de foca, allá lejos, en el agua, redonda.

Usurpador. (Joyce, 2014:111)

---

<sup>28</sup> Leopold le ofrecerá la posibilidad de quedarse a dormir en su casa (Joyce: 831)

<sup>29</sup> Parda como la mortaja en la que estaba envuelto el cadáver de su madre cuando se le presentó a través de un sueño (Joyce: 90)

## **Matrimonio: inversión de roles**

Todas las mañanas Leopold se levanta antes que Molly, comienza con las tareas de la casa, le prepara el desayuno a su mujer y se lo lleva a la cama para que pueda disfrutar de él. A través de esta rutina mañanera que se describe en el capítulo 4 del *Ulises*, se manifiesta la repartición de los poderes dentro del particular matrimonio de los Bloom: Molly es la autoridad del hogar, cumple un papel dominante, mientras que Leopold, en una actitud pasiva, se somete a su poder. Es Leopold, de hecho, quien se encarga de la cocina y de las compras, es decir, tareas domésticas que eran normalmente asignadas a las mujeres. En general, como puede apreciarse a través de los ejemplos que ya he mostrado, Joyce ha tendido a caracterizar el personaje de Leopold Bloom como afeminado. Nabokov señala en particular, como ejemplo de su temperamento débil – actitud entendida como femenina en el pensamiento tradicional-, la compasión con la que Leopold trata a los animales:

Uno de los rasgos más destacados que observamos en él es su bondad para con los animales, para con los débiles. Aunque para desayunar ese día haya comido con delectación el órgano interno de un animal, un riñón de cerdo [...], a pesar de estos gustos un poco bastos, siente honda compasión por los animales degradados y lesionados por el hombre. (Nabokov: 2016:60)

Y pone como ejemplo el trato cariñoso y maternal que le prodiga a su gatita negra, por la que incluso parece que Molly llega a sentir celos “ él se pondría de luto por la gata” (Joyce 927), piensa con cierto desdén. También señala su comprensión de los perros y se acuerda especialmente de *Athos*, el perro de su padre. Pero quizás, la compasión que me parece más significativa es la que muestra hacia los caballos:

Asimismo, Bloom experimenta un sentimiento de compasión y ternura cuando, después de su encuentro con M´Coy, pasa cerca de la parada de coches junto a los jamelgos inclinados sobre el morral a la hora del pienso: ‘Se acercó más y oyó el crujir de la dorada avena, el manso masticar de los dientes (...) ¡Pobre jamelgos! Maldito lo que saben o les preocupa con sus largos hocicos hundidos en el morral. Demasiado llenos para hablar. No obstante, tienen comida y albergue. Castrado además: un muñón de negra de gutapercha oscilando fláccido entre las ancas. Podrían ser felices de todos modos’. (Nabokov, 2016:460)

Esta descripción compasiva de los caballos explotados para el trabajo y en la que se destaca su condición de animales castrados me parece encontrar una identificación con el propio Leopold, también castrado por esa “limitación de la fertilidad”, enfundado en su papel de servidor de su mujer, a quien, le cumple todo tipo de caprichos –como

por ejemplo lo de llevarle el desayuno a la cama todos los días o los regalos que le propicia diariamente. A lo largo de toda la novela comprueba el lector que Molly siempre está presente en la cabeza de Leopold, sea en el plano principal o como telón de fondo del resto de pensamientos, pero se trata, igualmente, de una constante. Así, si Leopold está en alguna tienda tiene el detalle de comprarle algún pequeño regalo, simplemente porque sí, como sucede con el jabón perfumado con olor a limón o la novelilla picantona que adquiere en un kiosco<sup>30</sup>. Hace todo lo que esté en su mano para complacer a Molly, incluso permitir su traición con Boylan –o con el amante de turno- y ya no es sólo que se la permita, sino que en cierto punto de la narración, durante el soliloquio final, se nos da a entender que el mismo Leopold lo había dispuesto todo para que ocurriese de esa forma: “qué idea la de él mandar a la chica allá a aprender a sacar fotografías [...] él tenía que hacer una cosa así de todos modos por causa de mí y Boylan por eso lo hizo estoy segura por el modo cómo lo organiza y planea todo” (Joyce, 2014:917). De esto, podemos deducir que Leopold, sabiendo que tarde o temprano ocurriría el adulterio, no sólo no hizo nada por impedirlo, sino que lo propició al enviar a Milly a estudiar lejos, quedando Molly sola en casa.

Otro de los variados elementos que manifiestan la caracterización afeminada de Leopold es la alucinación del, ya más que nombrado, capítulo 15 en el cual Bella Cohen, la *Madame* de burdel, convertida en Bello Cohen somete a Leopold Bloom y lo desviriliza, transformándolo en mujer.

Bloom: (*cubriéndose de sudor*) No hombre. (*Olfatea*) Mujer.

Bello: (*se pone de pie*) Basta de soplar frío y caliente. Lo que deseabas se ha cumplido. De ahora en adelante quedas desvirilizado y eres mío en serio, criatura bajo yugo. Ahora, tu vestidura de castigo. Te despojarás de tus ropas masculinas ¿entendido Ruby Cohen? Y te encajarás por la cabeza y los hombros la seda de lujoso frufú ¡Y más deprisa! (Joyce 677).

Esta alucinación se prolonga considerablemente –unas cinco páginas, aunque depende de la edición- durante la cual Leopold es obligado por Bello a convertirse en prostituta, será vejado en su recién adquirida condición femenina como castigo de sus pasadas aberraciones sexuales en las que se vestía con ropa de mujer y fantaseaba con

---

<sup>30</sup> Se trata de una novela subida de tono: “En el curso de la mañana Mr. Bloom se ha procurado para su mujer, que gusta de este género de literatura, una obra erótica titulada *Dulzuras del pecado*” (Gilbert, 1971:57).

ser poseída por hombres<sup>31</sup>: “te echabas en la cama en desmayo como la señora Dandrane a punto de ser violada por el teniente Smythe-Smythe; por el señor Philip Augustus Blockwell, diputado del Parlamento; por el *signore* Laci Daremo, robusto tenor...” (Joyce, 2014:678). Y sigue engrosándose la lista de hombres con los que Leopold Bloom había fantaseado en algún momento de su vida. Prosiguen también las vejaciones: Bello introduce su mano en la vulva de Leopold hasta el codo para mostrarle su capacidad a los interesados clientes, le hierra la espalda con la inicial “C”<sup>32</sup> y lo exhibe como una res. El culmen de la humillación llega cuando Bello Cohen compara la floja potencia sexual de Leopold con la virilidad de Boylan, quien está con Molly en ese mismo momento:

BELLO: (*sarcásticamente*) No querría herir tus sentimientos por nada del mundo pero allí hay un hombre bien macho en posesión del terreno [...]. ¡Espera nueve meses, muchacho! ¡Válgame Dios, ya está dando patadas y tosiendo de arriba abajo en las tripas de ella! Eso te da rabia ¿no? ¿Te toca el punto sensible? (Escupe con desprecio.) ¡Escupidera! (Joyce 682).

De esta manera, se afianza la lectura según la cual la feminización de Leopold es una consecuencia de la muerte de Rudy; a raíz de la paternidad frustrada y la culpa por no poder engendrar descendencia masculina, Bloom desarrolla una angustia de castración<sup>33</sup> que se materializa en esta terrible alucinación en la que es prostituido, esclavizado y avasallado por Bella Cohen. Por el contrario, a lo largo del *Ulises* se esboza en Molly, como ya he señalado a través de los textos, algunos rasgos viriles; su actitud dominante hacia el marido, su vulgar forma de hablar y actuar, su visión poco romántica del amor<sup>34</sup>, distinta a la del resto de mujeres; “las estúpidas mujeres creen que el amor es suspirar” (Joyce, 2014:908), su activa sexualidad, etc. Con esta acumulación de elementos y motivos, Joyce parece querer mostrar un matrimonio en el que los roles y las identidades sexuales están invertidas: Leopold es débil, pasivo, servil, afeminado; mientras que Molly es fuerte, dominante, autoritaria, en definitiva, masculina.

---

<sup>31</sup> Por el contrario, cabe recordar que Molly ha fantaseado con tener pene y “montar a una bonita mujer” (Joyce: 922).

<sup>32</sup> “¡Ea! ¡Un Cohen garantizado! ¿Quién da más de dos chelines, caballeros? (Joyce 681)

<sup>33</sup> El equivalente masculino a la envidia de pene.

<sup>34</sup> Todo lo contrario a Gerty McDowell, personaje sobre el que se focaliza la primera parte del capítulo 13, narrada en el estilo de novelilla rosa y en el que se nos ofrece una perspectiva cursi y femenina. Esta muchacha fantasea con las ideas del amor y el matrimonio. Su mirada sensiblera y novelesca del amor le hacen enamorarse del desconocido que se masturba mirándola desde una roca de la playa, que no es otro que Leopold Bloom.

Sustentando esta idea, se encuentra en el soliloquio final el motivo fundamental por el que Molly decidió casarse con Leopold: “yo era una flor de la montaña sí eso somos todas flores un cuerpo de mujer sí ésa fue la única verdad que dijo en su vida y el sol brilla para ti hoy sí eso fue lo que me gustó porque vi que entendía o sentía lo que es una mujer y yo sabía que siempre haría de él lo que quisiera...” (Joyce, 2014:936).

De este modo, los arquetipos perfectamente delineados de la feminidad y la virilidad arquetípicos que representaban Penélope y Odiseo, respectivamente, en el mundo clásico, se encuentran deformados en el *Ulises* de Joyce, reducidos por completo a una ridícula parodia. En la *Odisea* el héroe debía enfrentar su destino; llegar al reino de Ítaca y recuperar lo que era suyo, es decir, su hogar y su mujer, matando a los pretendientes que arruinaban su hacienda. En la obra de Joyce, Leopold, un hombre corriente que ni atisba la categoría de héroe, se deja llevar por su patético destino que lo único que le depara es el reiterado adulterio de su mujer. Éste ha aceptado la culpa de la muerte de Rudy que nació demasiado débil a causa de su propia falta de virilidad y potencia sexual, por lo que debe pagar el castigo que le corresponde; ser degradado de su condición masculina, privado de su poder patriarcal.

La sumisión que Penélope demostraba en la *Odisea* no sólo hacia Odiseo, sino hacia el peso del poder patriarcal, se encuentra completamente subvertida en el específico universo literario que encontramos en el número 7 de la calle Eccles y que Joyce ha cristalizado en el día 16 de Junio de 1904. Molly le ha negado a su marido los derechos fundamentales que, como mujer, debería cumplir dentro del matrimonio: se niega a tener relaciones sexuales con Leopold y, con ello –con esa “limitación de la fertilidad”-ha negado también su obligación fundamental: proporcionar un descendiente varón que pudiera continuar la estirpe masculina; negando, al mismo tiempo, su *télos* femenino y dejando como única vía la matrilinealidad. A través del control del sexo y de la maternidad, Molly ha demolido la autoridad patriarcal que debiera representar Leopold y ha tomado el control sobre su cuerpo, sobre su vida y sobre su hogar, del mismo modo que lo hizo Clitemnestra al asesinar a Agamenón. Ha conseguido que impere el matriarcado:

[...] sería mucho mejor que el mundo estuviera gobernado por las mujeres que hay en él no se vería a las mujeres yendo a matarse unas a otras y armando carnicerías cuándo se ha visto a las mujeres rodando por ahí borrachas como ellos o jugándose hasta el último penique que tengan y perdiéndolo a los

caballos sí porque una mujer cualquier cosa que haga sabe dónde pararse seguro que no estarían en el mundo siquiera si no fuera por nosotras ellos no saben lo que es ser una mujer y una madre cómo podrían dónde estarían todos ellos sino tuvieran una madre que les cuidara lo que nunca tuve yo...(Joyce, 2014:931)

## El gineceo en la *Odisea* y el *Ulises*

“El hombre parece alienarse de la casa, de la mujer y de los hijos. La mujer, por el contrario, está estrechamente unida a ésta” (Bachofen, 2008:213).

Molly, según todo lo que he expuesto hasta ahora, es la completa subversión del modelo representando por Penélope pero, en realidad, estos dos personajes no están tan separados como *a priori* pueda parecer. Comparten algo común, más concretamente, un espacio común: el gineceo. Ninguna de estas dos mujeres abandona la casa durante la narración y, si bien es cierto que Molly trabaja como cantante y que, por tanto, actúa delante de un público, da giras, sale a la calle y se relaciona, durante todo el relato de lo acontecido el día 16 de Junio ésta permanece en la casa con su pretendiente, de la misma manera que Penélope lo hacía en la *Odisea*. Es más, Molly está, narrativamente, separada del resto de personajes y de sus acciones: ella es la voz en el margen, voz que sólo puede hablar y manifestarse en el último capítulo de la novela, desbordándose en pensamientos, recuerdos, reflexiones y experiencias. Así pues, ambos personajes están recluidos en su gineceo, en el lugar apartado y reservado a las mujeres, alejadas del resto del mundo, el mundo de los hombres. Penélope y Molly comparten, pues, como signo inherente a su condición femenina, la marginalidad.

La dominancia de Molly sólo es posible dentro de su propia casa y sólo sobre su marido tiene autoridad. Únicamente porque Leopold, a causa de la culpa y de la angustia provocada por la muerte de Rudy, le ha permitido ese intercambio de roles tiene ella el poder en su mano. Por el contrario, cuando tiene que tratar con otros hombres, como es el caso de Boylan, quien incluso se atreve a darle una palmadita en el trasero como si fuera un burro o un caballo –según piensa Molly-, el trato que recibe es muy distinto al que le profesa su servil marido. Así, de la misma manera que Leopold ha decidido el poder dominante a Molly, éste se lo puede arrebatarse.

Hacia el final del capítulo 17, Leopold llega a su habitación y habla con Molly que, medio dormida, musita unas palabras que son omitidas el lector<sup>35</sup>. Se trata, por lo que sabemos a través del objetivo narrador que estructura los acontecimientos en preguntas y respuestas, de una charla insustancial, cotidiana; nada parecer haber cambiado tras la infidelidad de Molly, salvo por una cosa: Leopold fríamente le pide

---

<sup>35</sup> Este pasaje tiene su correspondiente en la *Odisea* con el canto XXIII, concretamente cuando Penélope reconoce finalmente a Odiseo y se lanza a sus brazos.

que le lleve el desayuno a la cama la mañana siguiente, detalle del que el lector sólo se entera por el comienzo del capítulo 18, el soliloquio de Molly: “Sí porque él nunca había hecho nada así como pedir el desayuno con un par de huevos...” (Joyce, 2014:884). En mi opinión esta petición es el indicio de su recuperación del rol dominante ¿Por qué? Porque ya ha encontrado un hijo varón, un heredero potencial que reafirma su identidad de *pater familias*, por así decirlo y de perpetuador de la estirpe.

Sobre esa petición de llevarle el desayuno a la cama volverán los pensamientos de Molly una y otra vez durante su flujo de conciencia:

El soliloquio de Molly empieza con su irritada sorpresa ante tal petición. Vuelve a ese pensamiento varias veces a lo largo del monólogo. Por ejemplo ‘Luego nos viene pidiendo huevos y té Findon y caballa ahumada y tostadas con mantequilla supongo que le tendremos sentando en la como el rey del país metiendo y sacando la cuchara al revés en el huevo sea donde sea que haya aprendido eso...’ [...]. A Molly no se le va de la cabeza esa petición del desayuno, y los huevos se convierten en huevos recién puestos<sup>36</sup>: ‘Luego té y tostadas para él con mantequilla por las dos caras y huevos recién puestos supongo que yo ya no soy nadie’... (Nabokov, 2016:530)

Así pues, se deja bien claro cuál es la opinión de Molly ante la inusitada petición de Leopold, sin embargo la enrevesada e impetuosa narración de este capítulo –ese terrible *stream of consciousness*- complica el saber, si es que hay respuesta, qué es lo que ella contesta, la prueba de fuego, si se me permite la expresión, para comprobar hasta dónde llega su autoridad sobre Leopold y si su desafío al poder patriarcal tendrá éxito después de todo.

La respuesta tácita, no verbalizada de Molly, se encuentra anticipada ya en la primera frase de su soliloquio –“Sí porque él nunca había hecho tal cosa como pedir desayuno en la cama con un par de huevos...” (Joyce, 2014:884)- y se reafirma en el cierre de la novela, en la última palabra del Ulises; “Sí”. Sin embargo, esa afirmación no se refiere únicamente a su acceso de llevarle a Leopold su desayuno con huevos, sino que se trata de un “sí” mucho más complejo, pues se trata, a su vez, de la afirmación primordial del matrimonio:

[...]y las estupendas puestas de sol y las higueras en los jardines de la Alameda sí y todas esas callejuelas raras y casas rosas y azules y amarillas y rosaledas y el jazmín y los geranios y los cactus y Gibraltar de niña donde yo

---

<sup>36</sup> Es decir, Molly está tan irritada que, en la histeria femenina que le insufla Joyce, exagera la petición de Leopold *in extremis*.

era una Flor de la montaña sí cuando me ponía la rosa en el pelo como las chicas andaluzas o me pongo roja sí y cómo me besó al pie de la muralla mora y yo pensé bueno igual da él que otro y luego le pedí con los ojos que lo volviera a pedir sí y entonces me pidió si quería yo decir sí mi flor de la montaña y primero le rodeé con los brazos sí y le atraje encima de mí para que él me pudiera sentir los pechos todos perfume sí y el corazón le corría loco y sí dije sí quiero Sí. (Joyce, 2014:937)

De esta manera ese “sí” nupcial, tantas veces reiterado en el fragmento anterior, no es sólo un recuerdo pasado, sino que enlaza con el “sí” presente; la respuesta afirmativa a la petición de su marido. Como dice Nabokov: “Sí: Bloom tendrá por la mañana su desayuno en la cama” (2016:538). El “sí” pasado en el que aceptaba el matrimonio y la sumisión a sus leyes y el “sí” presente que manifiesta su recién recuperada servidumbre son, ambas, aceptaciones de la sumisión femenina. Como expresó el propio Joyce, respecto a la última palabra de su consagrada novela, el “sí” es la palabra femenina por excelencia y expresa aquiescencia, auto-abandono, el cese definitivo de toda resistencia (Kenner, 1987:147).

## Conclusión

Finalmente, a través de estas pegadas lecturas de una obra y otra, se comprende que dos personajes como Penélope y Molly Bloom, tan distintas no sólo en su caracterización o en su psicología, sino alejadas también en el tiempo y el espacio, comparten un rol común dentro del matrimonio; el de la sumisión.

Penélope, madre de un hijo varón heredero, cumplidora, por lo tanto, de su función como esposa en el matrimonio y como mujer dentro de la sociedad, se somete sin impedimento a las leyes del orden patriarcal hasta el punto de no poder, ni tan siquiera, tomar la decisión de echar a los pretendientes del palacio. Su hijo, Telémaco, infantilizado por el trato materno, era incapaz de madurar y convertirse en la figura autoritaria y viril que la situación en palacio requería que fuera, por lo cual necesitó la ayuda de Atenea, diosa femenina, pero poseedora de atributos masculinos como la guerra y la sabiduría y nacida de una maternidad arrebatada, quien propició el proceso de Telémaco hacia la hombría ya que la madre, como mujer sumisa, estaba incapacitada para dicha tarea. Así pues, una vez alcanzada la edad adulta, Telémaco tomó la autoridad del hogar sometiendo a la madre que, complacida ante la recién adquirida dominancia de su hijo, acataba sus órdenes y decisiones; la mujer, ser irracional, debe estar sometida bajo el poder viril y su racionalidad. De este modo, se entretrejan en la *Odisea*, a modo de contraste, la historia de la pérfida Clitemnestra y la de la prudente Penélope, historias de mujeres muy diferentes y con finales muy distintos; la primera, desafiante del orden patriarcal, provocó el terrible fin de su marido a la vuelta de Troya; la segunda, sumisa a ese mismo poder, esperó sin tomar ninguna decisión hasta que la solución le vino dada de unas manos de hombre: las de su marido y su hijo, ya adulto.

Y con Molly, después de todo, no sucede algo tan distinto. Dice Stuart Gilbert, en mi opinión, de forma muy acertada:

Así como el pasado se renueva y las civilizaciones surgen y se desvanecen, los personajes de la antigüedad, mutatis mutandis, se reproducirán. Por supuesto, de esto no se sigue que cada avatar de un héroe de los tiempos legendarios ha de alcanzar la misma eminencia. Néstor puede aparecer como un anciano pedagogo y Circe como la Madam de un burdel insignificante (...). Pero siempre habrá una reproducción substancialmente exacta, un recuerdo de una serie de circunstancias que ya han existido y de aquellas personalidades que en, en un remoto pasado, expresaron mejor que sus contemporáneos el espíritu de su tiempo. (1971:70)

Así, esa “reproducción substancialmente exacta” entre Penélope y Molly se detecta en la exclusión femenina del resto del mundo; en el gineceo, en la voz en el margen. En los diez años posteriores a la muerte de Rudy, Molly, a través de la “limitación de la fertilidad”, obtuvo la libertad sexual de poder compartir lecho con cuantos amantes deseara y recibió también la servidumbre de Leopold, que cada mañana se levantaba antes que ella para prepararle ese significativo desayuno y llevárselo a la cama. Sin embargo, esa inversión de roles parecer retomar su antiguo estado con la aparición de Stephen, el Telémaco-Telégono, una moneda con dos caras: por un lado, supone la cura para la paternidad frustrada de Leopold Bloom quien, arrebatado de su virilidad a causa de no poder engendrar descendencia masculina, recupera su rol dominante sustituyendo a su hijo fallecido Rudy por Stephen Dedalus. De este modo, para Leopold-Odisseo, Stephen desempeña el papel de Telémaco. Por otra parte, este complejo personaje también restablece la maternidad frustrada de Molly quien, no pudiendo superar su *Penisneid* al engendrar un hijo varón, debe colmar su trauma y su angustia mediante la obtención de un pene durante el coito, es decir, el amante potencial que ésta ve en el joven estudiante; Stephen Dedalus cumple la función del usurpador Telégono para Molly-Penélope. De este modo, el encuentro entre padre e hijo, la resolución de la búsqueda de la paternidad, desemboca en el restablecimiento de Bloom como miembro dominante de su hogar y de su matrimonio y, por tanto, la vuelta de su mujer a la sumisión y subordinación a su autoridad.

Así, aunque Molly haya desafiado el poder patriarcal intentando posicionarse por encima de él, no lo ha conseguido; como bien indica su aceptación final –el “Sí” aquiescente- sigue sometida a él. De forma plenamente consciente o no, Joyce ha mostrado otro fracaso de gobierno femenino, de una oposición fallida como la de Clitemnestra en la *Odisea*, que servía de advertencia una y otra vez de los males que podía acarrear el que una mujer tomase las riendas del poder y que, al mismo tiempo, funcionaba como contrapartida de Penélope. Asimismo, el reiteradamente referido pasaje del Canto XI de la *Odisea*, en el que Agamenón previene al héroe sobre las mujeres, tiene, como ha señalado Stuart Gilbert, su discreta réplica en el *Ulises*, durante en el capítulo 6 –el *Hades*, según el esquema Linati (Gilbert, 1971:60): “El séquito fúnebre deja atrás el monumento a Daniel O’Connell y a Parnell, las sombras de Heracles y Agamenón. El último de estos, como Parnell, llegó a su fin por culpa de una mujer; ‘ya no se puede confiar en las mujeres’” (Gilbert, 1971:190).

De este modo el *Ulises*, del mismo modo que la *Odisea*, plantea la posibilidad de una autoridad femenina truncada siempre por la superioridad del poder masculino; ambas obras terminan con un retorno a lo establecido, es decir, la restauración del poder patriarcal. Leopold, habiendo encontrado la figura del descendiente varón en Stephen Dedalus, restablece el poder patriarcal en su matrimonio y en su hogar pidiendo a Molly que le lleve el desayuno a la cama a la mañana siguiente. De modo muy semejante, Odiseo, con la ayuda de su hijo, Telémaco ya adulto, habiéndose vengado de los pretendientes, volverá a tener bajo su mando Ítaca, el palacio y a Penélope.

## **Bibliografía**

- Bachofen, Johann Jakob. 2008. *El matriarcado: una investigación sobre la ginecocracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica*. Trad. María del Mar Llinares García. Madrid: Akal.
- Bailly, Anatole. 2008. *Dictionnaire grec-français*. París: Editions Revue SA: 1544:2098.
- Doron, Roland y Parot, François. 2008. *Diccionario Akal de psicología*. Madrid: Akal. 209.
- García-Sabell, Domingo. 1994-1997. “James Joyce y la lucha por la comunicación total”. *James Joyce en España*. Eds. Francisco García Tortosa, Antonio Raúl de Toro Santos. A Coruña: Universidade da Coruña, Servicio de Publicacións, D.L.
- Gilbert, Stuart. 1971. *El “Ulises” de James Joyce*. Trad. Manuel de la Escalera. Madrid: Siglo XXI de España Editores, S.A.
- Iriarte Goñi, Ana. 2009. “Codiciado poder de procrear: Nicole Loraux, la maternidad metafórica y la proximidad de lo distante”. *Madres y maternidades: construcciones culturales en la civilización clásica*. Coor: Rosa María Cid López. Oviedo: Krk Ediciones, 2009.
- Joyce, James. 2014. *Ulises*. Ed y Trad. José María Valverde. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2014.
- Kenner, Hugh. 1987. *Ulysses*. Jonh Hopkins University Press. 147.
- López Eire. 2002. *Poética de Aristóteles*. Madrid: Ediciones Itsmo, S.A. 65
- Lucas de Dios, José María. 1983. *Fragmentos de Sófocles*. Madrid: Editorial Gredos.
- Marichalar, Antonio. 1994-1997. “Joyce en su laberinto”. *James Joyce en España*. Eds. Francisco García Tortosa, Antonio Raúl de Toro Santos. A Coruña: Universidade da Coruña, Servicio de Publicacións, D.L.

- Montanyà, Lluís. 1994-1997. “Primeras notas sobre el Ulysses”. *James Joyce en España*. Eds. Francisco García Tortosa, Antonio Raúl de Toro Santos. A Coruña: Universidade da Coruña, Servicio de Publicacións, D.L.
- Nabokov, Vladimir. 2016. “James Joyce, Ulises”. *Curso de literatura europea*. Trad. Francisco Torres Oliver. Barcelona: Ediciones B, S.A.
- Pabón, José Manuel. 1993. *Odisea*. Madrid: Editorial Gredos.
- Pomeroy, Sarah. 1990. *Diosas, ramera, esposas y esclavas: mujeres en la antigüedad clásica*. Trad. Ricardo Lezcano Escudero. Madrid: Akal.
- Reboreda Morillo, Susana. 2009. “Penélope, la maternidad en el caos.” *Madres y maternidades: construcciones culturales en la civilización clásica*. Coor. Rosa María Cid López. Oviedo: Krk Ediciones.
- Rodríguez Adrados, Francisco. 1973. *Edipo Rey de Sófocles*. Madrid: Aguilar.
- Suárez Suárez, Carmen. 2009. *Maternidades: (De)construcciones feministas*. Oviedo: Krk Ediciones. 16.
- Torrente Ballester, Gonzalo. 1994-1997. “Mis lecturas de Joyce. Recuerdos”. *James Joyce en España*. Eds. Francisco García Tortosa, Antonio Raúl de Toro Santos. A Coruña: Universidade da Coruña, Servicio de Publicacións, D.L.
- Varela Jácome, Benito. 1994-1997. “James Joyce y el impacto del Ulysses”. *James Joyce en España*. Eds. Francisco García Tortosa, Antonio Raúl de Toro Santos. A Coruña: Universidade da Coruña, Servicio de Publicacións, D.L.
- West, Martin Litchfield. 2013. “Telegony”, “Excursus: The Death of Odysseus”. *The epic cycle: a commentary on the Lost Troy Epics*. Oxford: Oxford University Press.