

LA RELACIÓN ENTRE CARÁCTER Y DESTINO EN LA MODERNIDAD A TRAVÉS DEL MITO DE LAS SIRENAS: DE HOMERO A KAFKA Y JOYCE

JACOBO DE CAMPS MORA
UNIVERSITAT POMPEU FABRA

Vamos, famoso Odiseo, gran honra de los aqueos, ven aquí y haz detener tu nave para que puedas oír nuestra voz. Que nadie ha pasado de largo con su negra nave sin escuchar la dulce voz de nuestras bocas, sino que ha regresado después de gozar con ella y saber más cosas. Pues sabemos todo cuanto los argivos y troyanos trajinaron en la vasta Troya por voluntad de los dioses. Sabemos cuanto sucede sobre la tierra fecunda (Homero, trad. 2013: 226).¹

Ubicada en el canto XII de la *Odisea*, así suena la melodía sirénica. A pesar de su breve longitud —apenas ocho versos en el original—, el parlamento de las sirenas ha imprimido una fortísima huella en nuestra tradición cultural; tanto es así que la voz “canto de sirena” es recogida por la R.A.E. como “discurso elaborado con palabras agradables y convincentes, pero que esconden alguna seducción o engaño”.

En el caso de Ulises, las sirenas explotaron su punto más débil: “su afán de saber, la curiosidad, que le [llevó] incluso hasta internarse en el Hades” (Privitera, 2005: 183). De hecho, ya en el siglo VI a. C., Ateneo de Náucratis había planteado que “las sirenas, como los

¹ Cito en versión original únicamente las obras de Kafka y Joyce objeto de análisis; en el caso de que, en el resto de autores, no haya dispuesto de traducción, consigno una propia a pie de página o entre corchetes.

mejores aedos, canta[n] a cada uno lo que especialmente le atra[e]” (García Gual, 2014: 39); y, cuatro siglos después, Cicerón defendería la grandeza de Homero por entender que la “tentación apropiada para un hombre como Ulises sería la oferta [...] de conocimiento” (Stanford, 1973: 124.).

Así, numerosos investigadores han subrayado la función especular de la melodía sirénica. En *Il ritorno del guerriero. Lettura dell’Odissea*, Giuseppe Aurelio Privitera compara el mito al de Narciso porque ambos muestran el enfrentamiento del sujeto con su propio reflejo (2005: 183); y, en *Esferas I*, Peter Sloterdijk subraya que la característica principal de su canto es interpretar “solo y siempre la música del pasante”, por lo que el secreto de su atracción reside en que “interpretan exactamente las canciones en las que anhela precipitarse el oído del pasante” (Sloterdijk, 2003: 433). Lo que las sirenas proyectan a sus oyentes es una imagen propia que les atrae y en la que se reconocen.

Las sirenas externalizan el carácter particular del oyente: dan significado a la vida del pasante al brindarle la imagen de su carácter convertido en destino. Ni siquiera el astuto Ulises, pese a ser consciente de las consecuencias, consigue salvarse del hechizo. Ante la perspectiva de ver sus deseos realizados, se revuelve contra las ataduras e intenta sucumbir ante la atracción sirénica; solo se salva porque, previamente, ha taponado los oídos de sus navegantes y le han atado al mástil. Como bien señala Eugenio Trías en *La imaginación sonora*, “auscultar los signos que enlazan *êthos* y *daïmon*, carácter y destino, lleva siempre a descubrir las señales del deseo” (2010: 604).²

Sin embargo, en las adaptaciones modernas del mito realizadas por Kafka y Joyce el canto de las sirenas ya no refleja los deseos del héroe, pues o bien desaparece o bien se convierte en un canto indiscriminado.

En este artículo, estudio la transformación del mito desde la antigüedad hasta la modernidad a través de los conceptos de carácter y

² Debido a que el canto de las sirenas presenta a su oyente sus deseos más hondos, vale la pena señalar la relación entre el episodio homérico y el estadio del espejo de Lacan. A partir de su característica especular, la melodía sirénica obliga al sujeto a enfrentarse a la paradoja de que, pese a que su imagen posibilita su subjetividad, él es mucho más que su imagen propia. Para un análisis completo sobre las relaciones entre el psicoanálisis y el paso por las sirenas, me remito a Salecl, R. (2000): “The Silence of Feminine *Jouissance*”, *(Per)versions of Love and Hate*, Londres y Nueva York, Verso, pp.59-79.

destino expuestos por Erich Auerbach en el preludeo “Introducción histórica sobre idea y destino del ser humano en la poesía” a su estudio sobre la *Divina Comedia*. Partiendo de la famosa máxima de Heráclito *êthos anthrôpôi daímôn*, Auerbach defiende que, en sus principios helénicos, el ser humano siente que es una unidad —“un todo indivisible por la fuerza y la forma del cuerpo, por la razón y la voluntad del espíritu”— que “despliega su destino particular reuniéndose siempre a su alrededor las pasiones y las acciones que le tocaban en suerte” (2008: 9). En otras palabras, defiende que la particularidad de la épica antigua es que a cada personaje “*necesariamente* solo puede sucederle aquello que le corresponde” (2008: 9; la cursiva es mía); así, a Odiseo siempre le ocurren cosas odiseicas. En consecuencia, en la *Odisea* la representación de la realidad no se lleva a cabo a partir de la imitación de la vida, sino a partir de la idea a priori de los personajes y de su correspondiente destino (2008: 11).

Tendrá que llegar la tragedia para que la unidad entre carácter y destino se rompa y, por primera vez, “el destino propio se le manifiesta al ser humano como un destino ya señalado y opuesto a él” (2008: 12). Sin embargo, el héroe todavía conserva su individualidad porque, en el enfrentamiento con su destino, es capaz de expresar “lo particular, lo concreto, lo sensible y terrenal de su carácter” (2008: 13).³ A modo de ilustración, Pietro Citati nos explica las diferencias entre la épica y la tragedia al comparar la actitud de Ulises con la supuesta actitud que habría tenido Aquiles de pasar por la isla sirénica.

[Ulisse] non cerca ad ogni costo la tragedia [...] Egli è devoto agli dèi: *ubbidisce al destino* e ai consigli di Circe; specialmente quando gli impongono di compiere *un atto che sgorga dalla sua natura profonda* [...] Si fosse Achille, non ascolterebbe il canto delle Sirene,

³ En cuanto a la comedia, me remito a Benjamin, W. (2012), “Carácter y destino”, *Angelus Novus* (ed. J. L. Monereo Pérez), Granada, Comares, pp.133-139; en donde se destaca la predominancia del carácter por encima del destino en dicho género. Para un desarrollo de la predominancia del carácter frente al destino o argumento en el drama de los siglos XVII, XVIII y XIX con respecto al antiguo, ver Cave, T. (1990): “From Drama to Narrative: Goethe and Kleits” y “Narrating Recognition: Balzac and Dickens” en *Recognitions, A Study in Poetics*. Nueva York: Clarendon Press, pp. 369-386; 397-409.

o le ucciderebbe con la spada, o morirebbe anche lui, inebriato, ai piedi dell'isola. (2002: 205; la cursiva es mía).⁴

En el episodio clásico de las sirenas, el héroe es capaz de afirmar su carácter; no en vano, como hemos visto, las cantoras lo enfrentan a su imagen propia. A pesar de que Ulises y Aquiles difieran en que el primero obedece y el segundo desobedece a los dioses, ambos son capaces de expresar su individualidad.

En la modernidad, la categoría del héroe desciende: ya no es capaz de encontrar un nexo (ya sea de unión u oposición) entre el carácter (es decir, lo interior) y el destino (lo exterior), como muestran Kafka y Joyce en sus representaciones sirénicas.

El arte moderno siente que la vida del hombre ya no está cargada de sentido; se trata de una vida banal, falta de realidad y arbitraria. Imre Kertész se pregunta por el futuro del arte en una época en donde “ya no existe el tipo humano [...] al que nunca ha dejado de describir” y en la que ha nacido un nuevo “tipo humano” que denomina “hombre funcional” (2004: 11). A saber: el ser humano vive en una pseudorrealidad porque “las consecuencias [de sus actos] no se deben a la ley de los caracteres [...] sino que vienen impuestas por la necesidad de equilibrio del sistema social —siempre absurdo desde el punto de vista del individuo” (2004: 11-12). La nada, por tanto, se trasluce en los destinos y en las identidades de estos seres funcionales (2004: 11-12) y, con ella, la antigua máxima de Heráclito pierde su vigencia y para nace el absurdo y el héroe tragicómico.⁵

Asimismo, ¿acaso no corresponde la evolución iconográfica del mito con la eventual desaparición de la voz sirénica o, al menos, con su fracaso por entonar una melodía única al pasante y revelarle la

⁴ [Ulises] no busca a todo coste la tragedia [...] él es devoto a los dioses: obedece al destino y a los consignios de Circe; especialmente cuando le impone cumplir un acto que brota de su naturaleza profunda [...] Si fueses Aquiles, no escucharía el canto de las sirenas, o las mataría con la espada, o moriría ante ellas, ebrio, al pie de la isla.

⁵ No es casualidad que, durante la modernidad, la lira que venció a las sirenas haya enmudecido. Como señala Ihab Hassan, la literatura moderna puede equipararse a una lira órfica que ha perdido sus cuerdas y entona una melodía silenciosa como metáfora de la alienación racional, social e histórica del hombre moderno; de su separación con la naturaleza; de la subversión y la rebelión contra una tradición cuya configuración simbólica se ha puesto en duda; de la desrealización del mundo y la consiguiente crisis epistemológica y ontológica del sujeto moderno; de la advenición del nihilismo; y del sentimiento moderno de decadencia y apocalipsis (1982: 13-14).

relación entre su carácter y su destino? En efecto, desde la antigüedad hasta nuestros días, la potencia auditiva de la canción sirénica se ha convertido, principalmente, en potencia visual (García Gual 2014: 16), así como su forma híbrida ha dejado de ser mitad mujer mitad pájaro – animal musical por excelencia– para convertirse en mitad mujer mitad pez.⁶ Según García Gual, “es probable que [...] la vergüenza por su derrota impulsara a las cantantes desplumadas a arrojarse al mar [...]. Tal vez desde entonces se quedaron en el fondo del agua *sin volver a cantar*” (2014: 49; la cursiva es mía).⁷ Quizás por ello, a medida que se efectuó su transformación, las sirenas dejaron de atraer mediante una promesa de conocimiento para hacerlo mediante su atractiva imagen corporal. Poco a poco, pasaron de expresar el carácter del pasante a amenazarlo, en tanto en cuanto dejaron de apelar a los deseos espirituales para apelar a los carnales. A modo de ejemplo, en el Siglo de Oro ya se había extendido la interpretación alegórica cristiana según la cual el canto amenaza a la virtud, como vemos en *El golfo de las sirenas*, de Calderón de la Barca, y en *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, de Cervantes, quien además nos advierte de que convierten a los marineros en “estatuas sin voz, de dura piedra formados” (1992: 243).

⁶ De Homero a nuestros días, las atracción sirénica no sólo ha pasado a ser predominantemente visual, sino que la categoría de su componente auditivo ha sufrido un gran descenso, como bien señala la acepción “voz” del *Dictionnaire du corps* editado por Michela Marzano: “dans le développement de l’imaginaire occidental, elles [les sirènes] tendent toutefois à perdre la parole en devenant une voix inarticulée, un gémissement, un cri: expression vocale d’une corporité profonde, en même temps séduisante et dangeureuse, très proche de l’animalité qui est inscrite dans leur apparence de bêtes sauvages” (2007: 985) [En el desarrollo del imaginario occidental, las sirenas tienden sin embargo a perder la palabra y se convierten en voz inarticulada, un gemido, un grito: expresión vocal de una corporalidad profunda, a la vez seductora y peligrosa, cercana a la animalidad inscrita en su apariencia de bestias salvajes].

⁷ Siguiendo a Maurice Blanchot, podemos afirmar que Ahab y Moby Dick son la perfecta contrafigura de Ulises y las sirenas; no sólo porque Ahab acepta la transformación que Ulises niega, sino porque la fascinación auditiva causada por las sirenas se convierte en fascinación visual causada por la ballena, posible descendiente de las antiguas sirenas después de su suicidio marino (1956: 16). No obstante, si tenemos en cuenta que las ballenas también cantan, quizás deberíamos matizar la afirmación de García Gual para señalar que lo que en realidad ocurre no es una desaparición completa del canto, sino un cambio de paradigma. A este respecto, recordemos la inarticulación de la voz de las sirenas señalada por el *Dictionnaire du corps* al que he hecho referencia en la nota nº 6.

A principios del siglo XX, Kafka y Joyce desarrollan el motivo, ya intuido en su gradual evolución iconográfica, de que el canto de las sirenas no se preocupa por el carácter del oyente. Centro mi estudio en ambos autores por su brillantez y complementariedad: mientras que en el primero, el abismo entre carácter y destino se expresa mediante la ausencia del canto, en el segundo, la falta de correspondencia entre los ambos términos heraclitianos ocurre debido al exceso de ruido de la melodía sirénica.⁸

En el análisis de Kafka, explico, primero, la relación entre el silencio y *El Castillo* y *El Proceso*. A continuación, ofrezco una posible manera de rechazar el nihilismo, según se plantea al final de *El Castillo* y en *El Silencio de las Sirenas*.

En cuanto a Joyce, fijo mi atención al en el capítulo “Sirens” de *Ulysses* para defender que, debido a la confusión que caracteriza al episodio y a la impersonalidad del mensaje de la canción sirénica, Bloom no puede expresar su individualidad. Despojado de cualquier grandeza trágica, lo dioses se desentienden de él y de su destino, por lo que una ingente cantidad de nuevas voces se alzan con la pretensión de atraer indiscriminadamente a los oyentes.

1. KAFKA Y LA VACUIDAD EN FORMA DE SILENCIO

1. 1. El silencio en *Das Schloß* y *Der Prozess*

Después de su llegada al pueblo, el agrimensor K. pernocta en una posada y, al día siguiente, se propone acceder al castillo. Le resulta imposible: no encuentra el camino correcto. K. ha acudido para trabajar, pero todos le tratan como a un extranjero sin oficio ni beneficio. Intenta pasar la noche en la posada de uno de los señores del castillo, Klamm. Aunque las reglas no permiten que duerma en el mismo lugar que alguien de la importancia de Klamm, consigue dormir ahí gracias a su aventura con Frieda, la posadera. La atracción de K. hacia ella nace al saber que es amante de Klamm, pues piensa en todas las puertas que le abriría ganarse sus favores. Frieda, por su parte, le alienta a creer que así es.

⁸ Para ampliar la tesis del silencio en la modernidad como metáfora de la vacuidad que se expresa tanto mediante la ausencia como a través del estruendo me remito a Hassan, I. (1967) *The Literature of Silence: Henry Miller and Samuel Beckett*. Nueva York: Alfred A. Knopf.

Tras echar a los clientes de la posada, Frieda y K. se acuestan apasionadamente. Al día siguiente, Frieda acude a la llamada de Klamm y revela que ha permitido que K. pase la noche con ella: “Ich bin beim Landvermesser! Ich bin beim Landvermesser!”, exclama (2010: 38). En ese momento, se hace el silencio y K. no puede más que lamentarse.

En *El Proceso*, Joseph K. se ve sorprendido en su habitación por dos individuos que le informan de que ha sido acusado. A medida que su proceso avanza y cada vez está más claro que la sentencia será negativa —sin que por ello se eleve el tono del relato—, K. tiene una aventura con una mujer cercana a un círculo burocrático de poder muy similar al de *El Castillo*.

Una vez más, K. cae en las redes de la lujuria atraído por el deseo de solucionar su situación y de comprender el mundo etéreo de la burocracia kafkiana. Como es fácilmente predecible, su aventura sexual le deja en el mismo lugar del que partía, como si no hubiese hecho más que dar vueltas en redondo.⁹ Podemos equiparar las voces de las figuras femeninas que tientan al protagonista con la canción de las sirenas, pues les seducen al hacerles creer en la (falsa) posibilidad de encontrar una respuesta.

Asimismo, las instituciones que podrían dotar de sentido la existencia se caracterizan por el silencio que las rodea. Aparte de la falta de conocimiento del Castillo, también se desconocen las leyes que rigen la sociedad. Kafka no ofrece ninguna salvación mediante instancias exteriores al hombre: la religión pierde su sentido en un mundo en el que Dios está ausente; la medicina y la ciencia, que aspiran a ser sus sustitutas en el cuento “Un médico rural”, fracasan al no poder curar la verdadera crisis (espiritual y no física) del hombre moderno; y la esperanza y el deseo, simbolizados en las mujeres-sirena, se ven frustrados por la desaparición de la melodía sirénica. Como en un mundo en que los dioses se despreocupan de determinar el destino humano, la autoridad gobernante kafkiana es anónima e impersonal (Radice 1977: 19).

K. se ve perdido en el mundo de lo irreal, simbolizado en el abstracto laberinto burocrático con el que se enfrenta. Si las sirenas odiseicas cantaban “sabemos cuanto ocurre en la tierra fecunda”, en *El*

⁹ Según Marthe Robert, K. se acerca a las mujeres de *El Castillo* porque debido son ellas quienes ostentan el verdadero poder en la novela (1967: 280). Sin embargo, dicho acercamiento resultará en vano en tanto en cuanto K. nunca accederá al Castillo.

Castillo y *El Proceso*, ni las mujeres, ni las autoridades ni la ley ofrecen conocimiento a K..¹⁰

A modo de ejemplo, el encuentro sexual entre Frieda y K. nos muestra la falta de respuestas y la sensación de desarraigo de una seducción moderna que bien se puede equiparar al canto de las sirenas de *El Castillo*:

„Mein Liebling! Mein süßer Liebling!“, flüsterte sie [...] wie ohnmächtig vor Liebe lag sie auf dem Rücken und breitete die Arme aus, die Zeit Zeit war wohl unenlich vor ihrer glücklichen Liebe, sie seufzte mehr, *als sie sang, irgendein kleines Leid* [...] „Komm, hier unten erstickt man ja“ [...] Dort vergingen Stunden [...], Stunden, in denen K. immerfort das Gefühl hatte, er verirre sich oder er sei so weit in der Fremde wie vor ihm noch kein Mensch, eine Fremde, in der selbst die Luft keinen Bestandteil der Heimatluft habe, in der man vor Fremdheit ersticken müsse und in deren unsinnigen Verlockungen man doch nichts tun könne als weiter gehen, weiter sich verirren (2010: 37; la cursiva es mía).

Pese a la impersonalidad de las instancias con las que se miden, K. y Joseph K. no se convierten en los “seres funcionales” de los que hablaba Kertész, sino que se mantienen lúcidos en su comprensión de lo que les ocurre. No obstante, debido a la arbitrariedad con la que el sistema les impone la “realidad” de sus vidas mediante la función que les asigna, ambos son incapaces de expresar su carácter. En el mundo kafkiano, la amenaza constante nos remite a que

la vida individual es únicamente el símbolo de una vida semejante, está determinada de antemano y sólo ha de ocupar el lugar que le ha sido asignado [...] nadie vive su propia realidad, sino solamente su función: nadie vive existencialmente su vida, esto es, *su propio destino*, que podría suponerle un objeto para trabajar, para trabajar en sí mismo (2004: 12).

¹⁰ Las leyes que rigen el mundo kafkiano están ocultas a sus protagonistas; “el hombre puede violarlas sin saberlo e incurrir así en el castigo” (Benjamin, 2012: 50). Este oscurecimiento del logos, que según Benjamin nos lleva a una etapa anterior a la del mito, crea lo que se ha llamado sentimiento de lo “kafkiano”: su universo no permite al «héroe» enfrentarse a las leyes que lo rigen e, irremediamente, su voz –y, con ella, su carácter– desaparece (2012: 52).

Únicamente podemos hablar de una posible victoria de K. cuando, al final de *El Castillo*, consigue abandonar momentáneamente su búsqueda por el sentido acerca de lo que le ocurre, al dormirse ante el discurso de Bürgel, un secretario que supuestamente *conecta* el pueblo y el Castillo:

Vielleicht besser als während des frühern totmüden Wachens, Wort für Wort schlug an sein Ohr, aber das lästige Bewusstsein war geschwunden, er fühlte sich frei, nicht Bürgel hielt ihn mehr, nur er tastete noch manchmal nach Bürgel hin, er war noch nicht in der Tiefe des Schlafs, aber eingetaucht in ihn war er, niemand sollte ihm das mehr rauben. Und es war ihm, als sei ihm damit ein grosser Sieg gelungen und schon war auch eine Gesellschaft da es zu feiern un er oder auch jemand anderer hob das Champagnerglas zu Ehren des Sieges (Ulyot 2010: 439)

K. lo experimenta como una victoria no sólo porque nadie es capaz de privarle de su sueño —lo único propio a sí mismo que le queda—, sino también porque consigue dejar de sentirse atraído hacia una canción sirénica vacía y opresora (Ulyot 2010: 439). Al dejar de buscar el significado detrás del aparato estatal que se intenta imponer sobre su *éthos*, K. al menos consigue desenmascarar la falsedad de la autoridad: deja de creer en su validez y, así, se resiste a ser convertido en una pieza más de la maquinaria social del Castillo.¹¹

1. 2. Una posible respuesta al silencio moderno

¿Puede realmente existir la salvación —es decir, la reconstrucción del puente entre carácter y destino— en el universo kafkiano? Según Benjamin, la salvación solo es posible para los “extraños personajes de Kafka que [...] han salido del seno de la familia” (2012: 51). ¿Y qué significa salir “del seno de la familia”?

Una posible respuesta: los personajes que aún pueden salvarse son los que no dan sentido a sus vidas a partir de instituciones externas, es decir, que no buscan en las figuras paternas el sentido de la existencia. Joseph K. y K. se ven constantemente amenazados por

¹¹ A pesar de todo, no olvidemos que la característica principal de K, esto es, ser *el* agrimensur, no podrá expresarse en el mundo del Castillo: como argumenta el Alcalde, esa función ya no es necesaria y sólo fue llamado por un *error* burocrático que determinará su destino.

una sociedad que despoja de significado las vidas de sus miembros al convertirlos en meras piezas de la gran maquinaria estatal. Ambos se enfrentan a la dificultad de aceptar que esta búsqueda, a partir de instituciones contingentes y externas a ellos mismos —como la abstracta e inalcanzable burocracia kafkiana—, está llamada al fracaso. En el mundo moderno, los métodos que llevan a la salvación no cuentan con ninguna ley o institución que los valide; son “insuficientes, casi pueriles” (Kafka, 2013).

En el siglo XX, además de atarse al mástil de su barco, el Ulises kafkiano de *Das Schweigen der Sirenen* también necesita taponarse los oídos con cera para poder salvarse. Gracias a ello, es capaz de imaginarse la inexistente melodía sin oír el silencio. Ulises encuentra así un modo de enfrentarse a sus miedos y deseos cuando al mundo exterior ya no le importan en lo más mínimo. Como K. al final de *El Castillo* al convertir en ensoñación el discurso vacío de Bürgel, el Ulises kafkiano consigue reivindicar su carácter en un mundo en que los dioses se han desentendido totalmente del destino del hombre.¹²

Sin embargo, en *El Proceso* Joseph K. no consigue escuchar más que un silencio aterrador durante su paso por el juzgado.¹³ Como Ulises, cree encontrarse sobre una embarcación; a diferencia del héroe clásico, para él ni se calman las aguas ni se entona el canto:

Er war wie seekrank. Er glaubte auf einem Schiff zu sein, das sich in schwerem Seegang befand. Es war ihm, als stürze das Wasser gegen die Holzwände, als komme aus der Tiefe des Ganges ein Brausen her, wie von überschlagendem Wasser, als schaukle der Gang in der Quere und als würden die wartenden Parteien zu beiden Seiten gesenkt und gehoben. Desto unbegreiflicher war *die Ruhe* des Mädchens und des Mannes, die ihn führten» (1983: 65; la cursiva es mía).¹⁴

¹² Asimismo, un estudio reciente de Luis Martínez-Falero muestra, a través del análisis de Paul Celan y José Ángel Valente, que en el mundo moderno “la palabra humana que busca la trascendencia se humaniza [y] deja de mirar fuera de sí [...] su *escucha* ya no espera la voz que viene de lejos, desde un ser ausente y cuyo nombre es una incógnita, sino que forja su mundo a partir de la introspección” (2014: 83).

¹³ Para profundizar en la relación entre canto sirénico y ley, me remito a Foucault, M. (1955), “La pensée du dehors”, *Critique*, nº229, pp.523-546.

¹⁴ La traducción castellana traduce *Ruhe* por calma; si bien no está equivocada, “calma” no recoge las mismas implicaciones que la palabra alemana, cuya forma verbal imperativa es comúnmente usada para pedir silencio por figuras de autoridad —“Le era imposible comprender la calma que ostentaban sus dos acompañantes” (1977: 103).

Su pérdida de equilibrio nos reenvía a que el sujeto moderno ya no encuentra un suelo firme sobre el que fundamentar su existencia. El gran aparato judicial responde a Joseph K. con silencio ante sus constantes intentos de comprender el funcionamiento de la Ley por la que se rige y, por ello, imposibilita que dote de sentido a su destino a partir de su individualidad. Ante tal perspectiva se siente mareado: por mucho que intente cambiar la situación, cada vez se hace más aparente que él es un don nadie ante quien nada cambiará. Al escuchar la falta de respuesta de sus compañeros, su miedo aumenta: el silencio, al contrario que el canto, elimina la posibilidad de comunicación entre el interior y el exterior. Como hemos visto, K. únicamente “triumfa” al final de *El Castillo* al dormirse ante el mensaje de las autoridades y dejar de lado sus esperanzas de establecer una comunicación imposible en los tiempos modernos. Joseph K. se desespera porque se da cuenta de que el silencio, al contrario que el canto, no le permite extraer sentido ni auscultar sus deseos más hondos, como ocurría con la melodía original de las sirenas.

La falta de respuesta de los funcionarios nos remite a *Das Schweigen der Sirenen*: lo que más incomprensible le parece a Joseph K. es el silencio y la tranquilidad de los funcionarios. Inmediatamente después, intenta distinguir lo que oye pero solo consigue escuchar un ruido “wie von einer Sirene, zu klingen schien” (1983: 65). Si la sirena que escucha es una sirena moderna y, como bien dice Sloterdijk, éstas se oponen a las clásicas por cantar un ruido uniforme e indiscriminado que anuncia la proximidad de la muerte (2003: 451), no es de extrañar que, al salir de la isla que representa el despacho, sienta que le vuelven las fuerzas: “K merkte, daß vor der Ausgangstür stand [...] Ihm war, als wären *alle seine Kräfte* mit einemmal zurückgekehrt, um einen Vorgeschmack der Freiheit zu gewinnen, trat er gleich auf eine Treppenstufe und verabschiedete sich von dort aus von seinen Begleitern, die sich zu ihm hinabbeugten” (la cursiva es mía; 1983: 65). Lejos del silencio del proceso, puede volver a sentir su fuerza vital.

Pocos autores han sabido captar mejor la desesperación contra la que se enfrenta el hombre cuando no es capaz de dotar de sentido a su destino; la sirena que suena en la cabeza de K es la expresión de su deseo, esto es, de tener algo de lo que huir, algo con lo que enfrentarse que dote de sentido a su ser; una canción de sirena que le cante a él y ante la que poder resistirse o, incluso, como haría un héroe trágico, sucumbir.

En cambio, el destino caerá sobre él con tranquilidad (*Ruhe*), de manera silenciosa e impersonal. Un día dos funcionarios vendrán a su casa, se lo llevarán y, con la más absoluta calma, le degollarán como a un perro (1983: 194).

La desaparición del canto, pues, trae consigo una enorme incomunicación. Años después, Samuel Beckett recogerá la bandera kafkiana en *En attendant Godot*. En la obra de teatro, Vladimir y Estragón también deben enfrentarse al más envolvente silencio que es la interminable espera a Godot, símbolo de sus esperanzas de salvación (Carriedo, 2007: 159).

Como en Kafka, en Beckett la canción sirénica desaparece para dar lugar al vacío. Si antes existía la posibilidad de fracasar y caer rendido ante el destino mítico, ahora ni siquiera se da esa posibilidad.

El silencio ante el que se topan, la enorme falta de respuestas de un mundo cuyas leyes son inaccesibles, imposibilita la antigua correspondencia entre *êthos* y *daímôn*: los personajes no cuentan con un destino particular ni tampoco son capaces de oponerse al destino para realzar su individualidad; más bien al contrario, el destino cae sobre ellos con arbitrariedad. Desaparece el sentimiento de la grandeza trágica porque los «héroes» modernos no tienen nada con lo que medirse. Las consecuencias son nefastas; la obsolescencia de la máxima heraclitiana impedirá al sujeto el enfrentamiento consigo mismo como ocurría en el mito de las sirenas.

Pero volvamos a la pregunta inicial: ¿está perdida toda esperanza? Al recrear el mito de las sirenas Kafka sorprende al comenzar diciendo “Beweis dessen, daß auch unzulängliche, ja kindische Mittel zur Rettung dienen können.” (1953: 78).

En un mundo en el que el canto sirénico ha desaparecido, Kafka sugiere que la única manera de salvarse (a fin de cuentas, de vivir satisfactoriamente y conseguir huir de la «pseudorrealidad» del hombre funcional cuya individualidad el sistema cancela) es mediante un método pueril e insignificante. Acorde a los nuevos tiempos, ya no hay métodos heroicos para la salvación. En vez de buscar su lugar en el sistema social, el Ulises kafkiano (como también consigue hacer K. al final de *El Castillo*) se imagina (o sueña) su propia canción sirénica para no ser convertido en una mera función carente de significado.

2. JOYCE Y EL SILENCIO COMO ESTRUENDO

Si, hasta ahora, he defendido la victoria del Ulises kafkiano, ¿qué ocurre con Bloom, el Ulises del Dublín de principios del XX? Para responder a esta pregunta, vale la pena adentrarnos un poco más en la representación de los elementos claves del episodio “Sirens” del *Ulysses*.

Al contrario que en *La Odisea*, en el *Ulysses* la fragmentación caracteriza el paso por la isla sirénica: las sirenas y su melodía se dividen en dos focos separados que se dirigen tanto a Ulises-Bloom como a sus compañeros. El canto sirénico que sólo se dirigía al héroe de la narración es reemplazado por un torbellino acústico que se le presenta a Bloom, a los consumidores del bar e incluso al propio lector. Además, la categoría de estos cuatro elementos desciende en picado. Ulises, el gran héroe griego, se convierte en Bloom, un habitante más de la gran capital irlandesa; los marineros, en los brutos consumidores del bar Ormond; las sirenas, en las superficiales «barmaids» Misses Douce y Kennedy; y, finalmente, su voz, tanto en la canción nacionalista popular “The Croppy Boy” como en el caótico texto que el lector se dispone a leer.

Vayamos paso a paso y expliquemos lo que reflejan los dos focos principales en los que el mito se fragmenta. A saber: por un lado las mujeres-sirenas y, por otro, la canción patriótica “The Croppy Boy” que suena durante gran parte del episodio.

En primer lugar, centrémonos en las «barmaids». De nombre Douce y Kennedy, el narrador se refiere constantemente a ellas como «bronze by gold». Para Declan Kiberd, esta denominación en términos monetarios enfatiza su superficialidad materialista, no solo por sus criterios a la hora de juzgar a los hombres —recordemos la burla a Bloom por su nariz— sino también por dedicarse a vender la imagen que sus cuerpos proyectan:

Bending, she nipped a peak of skirt above her knee. Delayed.
Tauted them still, bending, suspending, with wilful eyes.
—Sonnez!
Smack. She let free sudden in rebound her nipped elastic garter
smakwarm agains her smackable woma’ns warmhosed thigh.
—La cloche! Cried gleeful lenehan. Trained by owner. No sawdust
there.
She smilesmirked supercilious (wept! aren’t men?), but, lightward
gliding, mild she smiled on Boylan (1992: 343).

En oposición a Douce y Kennedy, incluso la prostituta del final se presenta como un personaje más honrado: aunque vende su cuerpo, no engaña. En cambio, las «barmaids» se esfuerzan por tentar a los hombres para que gasten dinero mediante imágenes tan seductoras como engañosas (Kiberd, 1992: 1055).¹⁵

Joyce recoge así el elemento seductor de las sirenas homéricas, pues durante todo el episodio van tentando a los diferentes clientes del bar y consiguiendo su dinero:

Shebronze, dealing from her jar thick syrupy liquor for his lips,
looked as it flowed (flower in his coat: who gave him?), and syrugged
with her voice:

—Fine godos in small parcels.

That is tos ay she. Neatly she poured slowsyrupy sloe.

—Here's fortune, Blazes said.

He pitched a broad coin down. Coin rang. (1992: 341; la cursiva es mía).

Sin embargo, al contrario que las sirenas homéricas, Douce y Kennedy ya no se interesan por sus interlocutores: atraen a todos por igual y no cantan para nadie en particular. En otras palabras, no revelan al sujeto la relación entre su carácter y su destino sino que les imponen un destino arbitrario mediante su atracción indiscriminada.

He eyed and saw afar on Essez bridge a gay hat riding on a
jauntingcar. It is. Third time. Coincidence.

Jingling on supple rubbers it jaunted from the bridge to Ormond
quay. Follow. Risk it. Go quick. At four. Near now. Out.

—Twopence, sir, the shopgirl dared to say.

—Aha... I was forgetting... Excuse...

And four.

At four she. Winsomely she on Bloohimwhom smiled. Bloo smi
qui go. Ternoon. *Think you're the only pebble on the beach? Does
that to all. For men.*

¹⁵ El texto parece querernos mostrar la confusión del ser con el parecer que tiene lugar en el episodio de las sirenas mediante la repetición de la palabra 'espejo': "He spellbound eyes went after her gliding head as it went down the bar by *mirrors*, gilded arch for ginger ale, hock and claret glasses shimmering, a spiky shell, where it concerted, *mirrored*, bronze with sunnier bronze" (Joyce, 1992: 133; la cursiva es mía).

In drowsy silence gold bent on her page (1992: 133; la cursiva es mía).

Caer en sus garras no implica una ampliación del conocimiento y, resistirse a ellas tampoco nos permite enfrentarnos a nuestro ser más propio. Misses Douce y Kennedy se presentan como trampantojos a partir de los que Bloom —ni ningún otro personaje— es incapaz de medir y crear su identidad. Quizás por eso, suspirando, Miss Douce le responde a Lenehan: «ask no questions and you'll hear no lies» (Joyce, 1992: 133)

En segundo lugar, veamos qué ocurre con la canción que suena desde el piano del bar durante buena parte de la escena.

En cuanto a su contenido, “The Croppy Boy” es una canción nacionalista sobre la guerra entre Irlanda e Inglaterra en la que un chico se desvía de su camino hacia la batalla para confesarse en una iglesia. Sin embargo, su interlocutor resulta ser un soldado inglés que ha entrado a descansar. Como toda canción nacionalista, en ella se subraya por encima de todo el amor hacia la tierra. No obstante, Bloom no comparte esos ideales. Quizás por eso no necesita atarse a ningún mástil ni taparse los oídos; “Sirens” despoja a las sirenas del poder de revelar la relación entre carácter y destino del héroe, por lo que su canción no está personalizada.

En un mundo en que Dios ya no fundamenta la existencia, el personaje principal del *Ulysses* mantiene una distancia prudencial de cualquier institución que aspire a ocupar su lugar. Ni la lealtad al rey ni el amor a la patria causan en Bloom ninguna simpatía. En cambio, lo que sí le interesa es redirigir este amor por abstracciones hacia los seres vivos. Por lo que el “He bore no hate” que hace referencia al verso de “The Croppy Boy” “I bore no hate against any living thing / but I love my country above my King” es seguido por “Hate. Love. Those are names. Rudy. Soon I am old” que hace referencia a su deseo por dar vida (1992: 368).

En oposición al conceptos abstractos del amor por el país (que tantas guerras ha creado), Bloom defiende el amor por un ser vivo, «Rudy», que es el hijo que sueña tener. No ha de extrañar que Bloom se retire del bar antes del final de la canción, pues se distancia de lo que considera una canción propagandística que apela al miedo y separa a los seres vivos: “A good thought, boy, to come. One hour's your time to live, your last. / Tap. Tap. / Thrill now. Pity they feel. To

wipe away a tear for martyrs. For all things dying, want to, dying to, die. For that all things born” (Joyce, 1992: 369).

Por desgracia para él, Bloom es el único que mantiene tal posición, pues sus compañeros del bar se encuentran hipnotizados por los encantos sirénicos (tanto por las *barmaids* como por la propaganda nacionalista). Como bien advirtió Theodor Adorno, quedan a merced de la propaganda del sistema mediante la industria cultural que, al imponerles patrones de comportamiento, los despoja de su individualidad (Allen 2007: 453).

Al salir, el narrador no puede más que describir su retirada del bar-isla mediante la siguiente frase con tintes homéricos, pero cuyo contenido está en las antípodas de lo que le ocurre a Ulises: “By rose, by satiny bosom, by the fondling hand [...] bronze and faint gold in deepseashadow, went Bloom, soft Bloom, I feel so lonely Bloom” (1992: 370).

En lugar de un arte que nos obligue a confrontarnos con la realidad, se nos presenta una canción bajo cuyo lema se encuentra el “thinking strictly prohibited” del párrafo anterior. En el fondo, lo que ocurre es que a la liberación de la tripulación le ha seguido la estandarización de la canción. La sirenas modernas —sea un himno patriótico o la industria cultural— ya no cantan, como explica Sloterdijk, “la expresión de un anhelo” (2003: 440); es decir, la individualidad del héroe. Ya no expresan “la conmoción más propia e íntima del sujeto” (2003: 440) porque ya no hay canción sobre el sujeto. En el tiempo moderno que describe el *Ulysses*, la canción es la misma para todos; no responde a ningún anhelo particular porque debe eliminar nuestro carácter para erigirse como la única manera de interpretar la realidad.¹⁶

Una vez descrita la escena, cabe plantearse qué ocurre con Bloom. Como el Ulises kafkiano, ¿consigue la salvación? O, por el contrario, ¿se hunde en el nihilismo y la vorágine que la propia escritura transmite al lector? Por lo que hemos visto hasta ahora, el paso por el bar-isla de las sirenas acaba frustrado. La canción patriótica no seduce a Bloom, quien se levanta para salir apresuradamente del bar. Finalmente, incluso rechaza con vehemencia a la prostituta que le acecha.

¹⁶ Como ya había defendido en *The Portrait of the Artist as a Young Man*, Joyce entiende que el nacionalismo, estrechamente ligado a las imposiciones del cristianismo sobre los individuos, elimina nuestra identidad para suplantarla por una ideología colectiva (Akca, 2008: 55)

El capítulo acaba con un “Pprrpffrrppff. / Done” que degrada toda la música y toda la escena por representar la flatulencia final del protagonista. En vez de devolverle sus propios anhelos para ser capaz de medirse a ellos, la escena se presenta como un espejo roto que devuelve solo imágenes parciales y cuyo caos no permite que el paso por las sirenas se convierta en una experiencia de aprendizaje. Más bien al contrario, subraya la soledad de Bloom, y el lector asiste a su frustración por no poder establecer comunicación con el resto de seres vivos. De igual manera que no existe una conexión entre el destino y el carácter del héroe, éste tampoco puede exteriorizar su individualidad. A modo de ejemplo, pese a que Bloom finalmente perdona a Molly, al llegar de vuelta al hogar, éste se tumba sobre la cama y se duerme antes de poder comunicarse con ella.

De la misma manera que la canción distrae a los consumidores aturdiéndolos con patriotismo y sentimentalismo, también conseguirá distraer a Bloom de lo que es el mayor evento del día (la infidelidad de su mujer).

Así, Stuart Allen no entiende esta similitud con la música como un mero juego formal, pues defiende que su papel en el capítulo ejemplifica el mayor peligro de la música, a saber: la distracción. (2007: 442). Joyce nos muestra así la fragmentación y el vacío semiótico de la canción de las sirenas. Frente a la tentación homérica, clara en cuanto a lo que dice y a quién va dirigida, el texto melódico de Joyce se fragmenta y conjuga estilos y mensajes diferentes que, al final, estallan en una vulgar flatulencia por parte de Bloom.

Debido a esta fragmentación y este caos que nos presenta el *Ulysses*, se ve frustrado cualquier intento por darle un sentido global a lo que leemos. Asimismo, los intentos de Bloom por sacar algo de su paso por el bar de las sirenas fracasan e, irremediablemente, los efectos musicales que Joyce introduce no igualan la fuerza expresiva de la música. El pedo final del protagonista simboliza un triple fracaso: por parte de Bloom, por dotar de sentido al encuentro con las sirenas; por parte del lector, por dotar de sentido completo al texto; y, por parte del narrador, por conseguir que la palabra escrita se vuelva música.

La confusión del episodio no permite la expresión de la individualidad de los personajes. Las sirenas dejan de devolver el reflejo del héroe que las escucha para entonar una canción que, de tan poco particular, consigue apelar a todos los miembros de la sociedad. Se convierten, por tanto, en el símbolo del embotamiento del pueblo

ante la propaganda publicitaria del estado; es decir, en el método utilizado para imponer sobre el individuo “la necesidad de equilibrio del sistema social” (Kertész, 2004: 12). En “Sirens”, el estruendo se impone sobre la expresión de la individualidad y, por tanto, oculta la antigua conjunción entre carácter y destino que las sirenas homéricas revelaban.

CONCLUSIÓN

En este artículo, he analizado las adaptaciones del mito de las sirenas por Kafka y Joyce y las he comparado con la narración homérica. Antiguamente, Ulises era capaz de manifestar su carácter gracias a su destino, es decir, veía su propia imagen reflejada en el canto de las sirenas. Sin embargo, en Kafka y en Joyce la modalidad de héroe cambia. Las sirenas ya no devuelven ninguna imagen propia a su interlocutor, por lo que a los “héroes” modernos ya no les ocurre nada personal, sino que su destino se cierne irremediabilmente sobre ellos de manera arbitraria.

Kafka nos plantea así la pesadilla de enfrentarnos al silencio, a la nada, a la desaparición del canto. Al no existir ningún fundamento externo a nuestro ser, el sujeto (pos)moderno busca en vano alguna institución que le devuelva una imagen propia que le confirme quién es. Pero esta búsqueda está llamada a la perdición; Joseph K. acabará ejecutado “como un perro” en un acto privado de cualquier sentimiento de grandeza trágica.

En contra de lo que se podría esperar de un autor tan nihilista como Kafka, en *Das Schweigen der Sirenen* y al final de *El Castillo* encontramos una posible respuesta ante el problema ontológico que concernirá a la posmodernidad. Para protegerse del silencio, el Ulises kafkiano debe taparse los oídos e imaginarse su propia melodía, pues, una vez Dios ha muerto, nuestro destino no puede venir dado por instancias externas. Asimismo, K. triunfa momentáneamente sobre la autoridad ausente del Castillo al dormirse y dejar de perseguir el sentido tras la etérea burocracia del mundo en el que vive.

Pese a seguir un método totalmente diferente, Joyce también plantea una crisis del ser al advertir que los pilares que fundamentaban el mundo se han desmoronado. Por ello, su prosa se hace incomprensible y la canción sirénica se fragmenta en las camareras y la música que sale del piano del bar. Se invierten los términos clásicos y la atracción personalizada del héroe se convierte en una atracción

peligrosamente (pos)moderna, esto es, en una atracción indiscriminada; democrática en el peor sentido de la palabra. Lo que antes era una melodía que permitía al sujeto realzar su carácter se convierte ahora en una canción popular que atonta a sus oyentes y los estandariza al hacerles creer en unos valores ajenos a ellos mismos.

En definitiva, una vez las sirenas dejan de cantar para alguien en particular, el ser humano no encuentra ninguna imagen externa a partir de la cual dar sentido al mundo que le rodea. Se cierne sobre él una crisis epistemológica y ontológica porque no cree ser capaz ni de conocer la realidad ni de dotarla de sentido. No extraña que, solitario y decepcionado, Bloom se marche del bar Ormont al darse cuenta de que el engaño sirénico se ha inscrito en el centro mismo de la sociedad en la que vive. Para huir de la atracción causada por la vacía melodía sirénica moderna, el Ulises kafkiano se imagina un canto propio; por muy contingente que sea, le permite rechazar la imposición de destino arbitrario que amenaza con convertirle en una pieza más del engranaje social.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T.; Horkheimer, M. (2007), "Excurso I: Odiseo, mito e Ilustración", *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Akal, pp. 57-93.
- Akca, C. (2008), Religion and Identity in James Joyce's "A Portrait of the Artist as a Young Man", (I. U. Sarajevo, Éd.) *Epiphany, Online Journal of the Faculty of Arts and Social Sciences*, 1(1), 51-60.
- Allen, S. (2007), "Thinking Strickly Prohibited": Muisic, Language, and Thought in "Sirens", *Twentieth Century Literature*, 53(4), 442-459.
- Auerbach, E. (2008), *Dante, poeta del mundo terrenal*, Barcelona, Quaderns Crema.
- Beckett, S. (1981), *En attendant Godot*, París, Minuit.
- Benjamin, W. (2012), *Angelus Novus*, Granada, Comares.
- Blanchot, M. (1959), "Le chant des Sirènes", *Le livre a venir*, París, Gallimard, pp. 9-29.

- Calderón de la Barca, P. (1998), *El golfo de las sirenas*, Madrid, Letra celeste.
- Carriado, L. (2007), *Esperando a Godot, de Samuel Beckett*, Madrid, Síntesis.
- Cervantes, M. (1992), *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, ed. J. B. Avalle-Arce, Madrid, Castalia.
- Citati, P. (1993), *Kafka*, Madrid, Versal-travesías.
- Citati, P. (2002), *La Mente Colorata*, Milán, Mondadori.
- Egebak, J. (1992), 'quer durch die Worte kommen Reste von Licht' Über Kafkas modernistische Metaphorik. Dans H. D. Zimmerman, *Nach erneuter Lektüre: Franz Kafkas "Der Prozeß"* (p. 157), Würzburg, Königshausen & Neumann.
- García Gual, C. (2014), *Sirenas. Seducciones y metamorfosis*, Madrid, Turner.
- Gasché, R. (2002, 12), "Kafka's Law: In the Field of Forces between Judaism and Hellenism", *MLN*, 117(5), 971-1002.
- Hassan, I. (1982), *The Dismemberment of Orpheus: Towards a Postmodern Literature*, Madison, The University of Wisconsin Press.
- Homero. (2013), *Odisea* (J. L. Calvo, trad.), Madrid, Cátedra.
- Joyce, J. (1992), *Ulysses*, London, Penguin Books.
- Kafka, F. (1977), *El Proceso*, Madrid, Edaf.
- Kafka, F. (1977), *Franz Kafka. Sämtliche Erzählungen*. en R. Hermes, (ed.), Frankfurt am Main, Fischer TB.
- Kafka, F. (1984), *Das Schloss*, Hamburg, Hamburger Lesehefte, 2010.
- Kafka, F. (1983), *Der Prozess: Roman*. Frankfurt am Main, Fischer.
- Kafka, F. (1953), *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*, Frankfurt a. M., Fischer.
- Kertész, I. (2004), *Diario de la galera*. Barcelona, Acantilado.
- Kiberd, D. (1992), "Notes & Introduction", en J. Joyce, *Ulysses*, London, Penguin.
- Lacan, J. (1966), *Écrits I*, París, Seuil.
- Levine, J. (1990), Ulysses, en D. Attridge (ed.), *The Cambridge Companion to James Joyce* (pp. 131-161), Cambridge: The Cambridge University Press.
- Mahaffey, V. (1993), "The Importance of Playing Earnest: The Stakes of Reading Ulysses", en K. McCormick, & E. Steinberg, *Approaches to Teaching Joyce's Ulysses* (pp. 139-149), Nueva York, The Modern Language Association of America.

- Martínez-Falero, L. (2014), “Del silencio a la palabra: la nueva mística en la segunda mitad del siglo XX”, *Castilla. Estudios de Literatura*, 5, pp. 67-85.
- Marzano, M. (2007), *Dictionnaire du corps*, París, PUF.
- Privitera, G. A. (2005), *Il ritorno del guerriero. Lettura dell'Odissea*, Turín, Einaudi.
- Radice, L. L. (1977), *El acusado Kafka*, Barcelona, Icaria.
- Robert, M. (1977), *The Old and the New: from Don Quixote to Kafka*, Berkeley, Berkeley, U. of California Press.
- Sánchez, J.; Conchillo, C. (1988), “Ulises y el silencio de las sirenas”, *La Balsa de la Medusa*, 50-62.
- Sloterdijk, P. (2003), *Esferas I*, Barcelona, Siruela.
- Stanford, W. B. (1973), *The Ulysses Theme*, Michigan, Ann Arbor.
- Thornton, W. (1993), “Discovering Ulysses: The “Immersive” Experience . Dans M. Kathleen, & E. Steinberg”, *Approaches to Teaching Joyce's Ulysses* (pp. 122-129). Nueva York, The Modern Language Association of America.
- Trías, E. (2010), *La imaginación sonora*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Ullyot, J. (2010), “Kafka's Grail Castle”, *The German Quarterly*, 83(4), 431-448.
- Warren, A. (2013), “How to Listen to ‘Sirens’: Narrative Distraction at the Ormond Hotel”, *James Joyce Quarterly*, 50 (3), 655-674.
- Zimmerman, N. (2002), “Musical Form as Narrator: the Fuge of the Sirens in James Joyce's Ulysses”, *Journal of Modern Literature*, 26(1), 108-118.