

## *El universo de Joyce<sup>1</sup>*

### *Joyce's Universe*

### *O universo de Joyce*

Vitor Alevato do Amaral

**Resumen:** *El universo poético creado por el escritor irlandés James Joyce (1882-1941) ha sido estudiado con diligencia dentro y fuera de las universidades. Ha sido objeto de trabajos académicos y artísticos (documentales, películas, piezas teatrales etc.). La pregunta que anima este artículo es «¿cómo hablar del universo de Joyce?». El argumento detrás de esta discusión es la suposición de que tratar el universo de Joyce de una manera no-lineal y no-cronológica abre espacio para una lectura creativa, que dialoga más estrechamente con su apertura, inter e intratextualmente. A lo largo de este texto se presentarán pasajes de Dublineses (1914), Retrato del artista adolescente (1916), Exilados (1918), Ulises (1922) y Finnegans Wake (1939) en inglés, español, francés, italiano, alemán y portugués.*

**Palabras-clave:** *James Joyce; obra abierta; traducción; música.*

**Abstract:** *The poetic universe created by the Irish writer James Joyce (1882–1941) has been keenly studied in and out of universities. It has been the subject of academic and artistic works (documentaries, movies, plays etc.). The question that serves as motto to this paper is “how to talk about Joyce’s universe?”. The rationale behind the present discussion lies in the assumption according to which treating Joyce’s universe in a non-linear, non-chronological way allows for a creative way of reading, one that dialogues more intimately with its openness, both inter- and intratextually. Throughout the text, quotes from Dubliners (1914), A Portrait of the Artist as a Young Man (1916), Exiles (1918), Ulysses (1922) and Finnegans Wake (1939) will be presented in English, Spanish, French, Italian, German and Portuguese.*

**Keywords:** *James Joyce; Open Work; Translation; Music.*

**Resumo:** *O universo poético criado pelo escritor irlandês James Joyce (1882–1941) tem sido estudado com afinco dentro e fora das universidades. Ele tem sido assunto de trabalhos acadêmicos e artísticos (documentários, filmes, peças de teatro etc.). A pergunta que anima este artigo é “como falar do universo de Joyce?”. O argumento por detrás desta discussão está no pressuposto segundo o qual tratar o universo de Joyce de forma não-linear e não-cronológica abre espaço para uma leitura criativa, que dialoga mais intimamente com sua abertura, inter- e intratextualmente. Ao longo deste texto, passagens de Dublinenses (1914), Exílios (1918), Um retrato do artista quando jovem (1916), Ulisses (1922) e Finnegans Wake (1939) serão apresentadas em inglês, espanhol, francês, italiano, alemão e português.*

**Palavras-chave:** *James Joyce; Obra aberta; Tradução; Música.*

Before the naked universe.  
(Joyce, *Finnegans Wake*, 624.18–19)

### **El universo, siempre abierto, de Joyce**

¿Cómo hablar del universo de James Joyce? Empezar un texto con una duda sobre cómo abordar el tema del texto mismo puede parecer un artificio retórico para intentar ganar la simpatía de los lectores. «Está claro que el autor sabe cómo hablar del universo de Joyce», pueden pensar. Pero no lo sé. Cuando acepté, con mucha alegría, la invitación para abrir esta serie de tres conferencias sobre Joyce en el año del centenario de *Ulises*, no me di cuenta de la dificultad impuesta por el tema que me sugirieron. Estoy seguro de que no lo habría elegido por voluntad propia. Por eso pensé en mantener el tema sugerido como una especie de horizonte y titular esta conferencia, por ejemplo, «La lectura de la obra de Joyce en el siglo XXI». De esta manera podría recoger opiniones de críticos y justificar la pertinencia y el valor del escritor irlandés en el mundo de hoy. Y no sería poco. También pensé en subtítular la frase principal de forma que el título final fuera algo como «El universo de Joyce: algunas consideraciones». El subtítulo tendría el rol de proteger al conferencista dejando claro que él no haría más que ensayar opiniones sobre algunos aspectos de la obra del escritor.

Al final, lo que me ha animado a hablar simplemente del universo de Joyce fue lo que yo mismo respondo cuando me preguntan cuánto tiempo necesito para hacer una introducción

a su obra. La respuesta es siempre algo parecido a esto: una hora o una vida. Así que, si me ofrecen ustedes la oportunidad para que yo hable del universo de Joyce, no puedo defraudarles. Sin embargo, la pregunta, sencilla, permanece: ¿cómo hablar del universo de Joyce?

El método más simple y didáctico consiste en empezar por su biografía y después hablar de cada una de sus obras, por lo menos las principales, en orden cronológico. No hay ningún error en proceder así, aunque haya en ese método un inconveniente que no me permite seguirlo: el hecho de que es el método más antijoyceano imaginable.

No me siento cómodo de entrar en el universo joyceano contrariando el orden de este universo. Ya lo he hecho, y muchas veces, sin arrepentirme, pero siempre con la sensación de repetirme. La única forma de no repetirse es leer creativamente, a fin de que en algún momento el lector sienta que respira en armonía con el universo de Joyce. No se trata de aprender a moverse *como* lo hacen los elementos de ese universo, de emparejar el ritmo de la lectura al ritmo del texto. Porque el ritmo no está dado; no es una ley a la que se obedezca. Antes que nada, se trata de descubrir en el texto un ritmo posible, una pulsación coherente, un orden, entre tantos. La lectura es un trabajo entre lector y texto. El lector de Joyce no sigue formas establecidas de leer, sino que crea, *en* Joyce, formas de leer. En otras palabras, moverse en el universo de Joyce es hacer de su obra texto.

El universo de Joyce es textual. Esto puede parecer una obviedad, pues Joyce escribió textos y esto lo sabemos. Pero me gustaría que comprendieran que decir que su universo es textual es referirse a la textualidad de su universo, una textualidad nombrada «Joyce». Dicho más radicalmente, Joyce *es* texto. Pensar en Joyce de esta manera permite que se asocie vida y obra sin caer en la engañosa relación de causa y efecto. O sea, considerar a Joyce” como texto no es lo mismo que leer biográficamente. Por ejemplo, la obra de Joyce no está llena de menciones a padres católicos *porque* Joyce estudió en escuelas jesuitas. No hay relación de causa y efecto que sirva como llave para la interpretación del «Joyce» texto. La obra de Joyce — nacido en 1882, en una Irlanda profundamente católica, y fallecido en 1941, en Zúrich — está llena de menciones a padres católicos y sabemos que Joyce estudió en escuelas jesuitas. La lectura creativa va a buscar modos de leer esta relación entre vida y obra, una relación abierta por el «y» que la convierte en múltiple y no cerrada por el «porque» que la acomoda.

El universo de Joyce no está cerrado. Las relaciones que las lecturas crean no pueden estar solamente determinadas por el contexto original de la obra. O sea, las interpretaciones no pueden depender solamente del respaldo de aquel contexto. Un ejemplo de cómo la obra de

Joyce trasciende su contexto primero está en «Cíclope», decimosegundo episodio de *Ulises* (*Ulysses*, 1922), en el que uno de los personajes dice, en la traducción del argentino José Salas Subirat (1945, p. 345), pionera de la novela de Joyce al español: «Dentro de poco tendremos menos árboles que Portugal». Y luego, en la parodia del estilo periodista de una noticia sobre una boda de la *high society*, el portugués Enrique Flor ejecuta en el órgano la canción «*Leñador, deja ese árbol*» (p. 346). Sería muy cómodo encerrar *Ulises* en su contexto y no entender lo que este pasaje tiene que ver con los cambios climáticos de hoy.

Limitar la lectura de Joyce a un contexto definido y definitivo — lo que no es más que una fantasía — es matar la literatura joyceana, pues su fecundidad puede tomar años, y ahora ya se puede hablar de un siglo, para dar frutos. Pese a la importancia de que se conozca algo del contexto original, ese conocimiento no debe frenar la posibilidad de que Joyce sea leído anacrónicamente, fuera de su tiempo original, pues siendo intertextual, su universo no para de crecer y nuevos sentidos se le agregan a cada lectura; sentidos creados por la relación que los lectores establecen entre el texto y otros textos y contextos.

Leer a Joyce es crear relaciones intertextuales con textos escritos antes y después de Joyce, así como también es entender la red *intratextual* joyceana, en la que palabras, motivos y personajes saltan de un libro a otro, completándose.

El contexto original de la obra, claro, no debe ser olvidado. Pero esto es distinto a decir que el contexto explica el texto, precisamente porque el texto se renueva a cada lectura, y cada lectura reinterpreta el contexto. Dicho de forma clara: si la obra de Joyce dependiese exclusivamente de su contexto original, si fuera una simple reconstitución contextual refractaria a cualquier intromisión anacrónica — lo que no cumple las potencialidades del leer —, nosotros no la leeríamos hoy de la manera como la leemos. Nosotros leemos a Joyce hoy en un acto de verdadera interpretación, o sea, de creación de nuevas relaciones entre el texto y diferentes contextos, lo que incluye el nuestro, nuestra mirada.

No es porque *todo* está en Joyce que los estudios joyceanos prosperan y se renuevan. Eso ocurre porque el *todo* del universo joyceano es un sistema abierto y complejo que no rechaza nada desde que leído sin límites contextuales y sin métodos cronológicos. Lo que no quiere decir sin historicidad. Y es exactamente eso, la noción de historicidad, que autoriza el anacrónico: el todo del universo de Joyce, holísticamente y históricamente entendido, no es sobre Irlanda, no es una isla.

En los años de la pandemia que se inició en 2020, mucha gente pasó a leer más. Los

encuentros literarios no disminuyeron en el mundo virtual. Yo nunca había hablado tanto de *Ulises* como en esos años. ¡Hoy es mi primera conferencia no virtual sobre Joyce o cualquier otro tema desde hace más de dos años! ¿Pero qué tiene *Ulises* que ver con la pandemia si fue publicado hace casi cien años? Si *Ulises* no es una novela *de* la pandemia, cuando se la leyó en este nuevo contexto, imprevisible para Joyce, por supuesto pasó a ser una *novela-en-la-pandemia*, una novela *sobre* la pandemia. El universo de Joyce está abierto a nuevos contextos. Mucha gente empezó a escribir cuentos y poemas sobre la enfermedad. Tal vez no se hayan dado cuenta de que cualquier obra literaria leída o escrita mientras el mundo sufre la peste es una obra sobre la peste, a pesar de que su asunto sea aparentemente ajeno a todo el sufrimiento.

Veamos otro ejemplo. El cineasta estadounidense Joseph Strick (1923–2010) adaptó *Ulises* al medio de la pantalla. El resultado fue la película *Ulysses*, de 1967. En ella, no vemos la Dublín de 1904, sino la de los años 1960, donde Leopold Bloom, Molly Bloom y Stephen Dedalus son ahora personajes de la postguerra de una Irlanda independiente del Reino Unido. Stephen ya no lleva el sombrero de la novela; el director le puso al actor Maurice Roëves (1937–2020), en el rol de Stephen, un corte de cabello *à la* Beatles.

No hablemos ahora de traición del director, ni intentemos borrar la idea de traición con la de, permítanme el término horrible, «fidelidad al espíritu del original», una expresión cargada de sentido moral, «fidelidad», y al mismo tiempo dependiente de una noción casi religiosa, «espíritu». Joyce hubiera sido el dios creador de una obra con espíritu – y esto no va mal para la obra de una mente católica – un espíritu al cual nosotros estamos sujetos y por eso debemos ser a él fieles. Simplemente, olvidemos estas nociones que rebajan a los lectores, traductores, adaptadores, críticos etc., que matan la lectura creadora, que reducen las posibilidades del arte, y pensemos finalmente en la lectura en sentido amplio – palabra que abraza la crítica, la traducción, la adaptación etc. – como un acto de creación.

Así ingresamos al universo de Joyce y lo expandimos.

Pero no nos olvidemos del contexto de 1904, año en el que tiene lugar el relato de *Ulises* de Joyce. Examinemos estos fragmentos de la novela:

By lorries along sir John Rogerson's quay Mr Bloom walked soberly, past Windmill lane, Leask's the linseed crusher's, the postal telegraph office (*U* 5. 1-2)<sup>2</sup>.

Hackney cars, cabs, delivery waggons, mailvans, private broughams, aerated mineral water floats with rattling crates of bottles, rattled, rolled, horsedrawn, rapidly (U7. 1047-1049).

En la traducción Salas Subirat:

Al costado de los camiones, a lo largo del muelle de sir John Rogerson, el señor Bloom caminaba gravemente, pasando la Windmill Lane, el molino de linaza de Leask, la Oficina de Correos y Telégrafos. (Salas Subirat, 1945, p. 75)

Coches de alquiler, cabriolés, furgones de reparto, camiones de correspondencia, coches particulares, gaseosa agua mineral flota en ruidosos canastos de botellas, sacudida, rodando, arrastrada por caballos rápidamente. (Salas Subirat, 1945, p. 159)

No debemos pensar que los vehículos mencionados por Joyce eran motorizados. Eran, sí, «arrastrad[os] por caballos», para utilizar la traducción de Salas Subirat. Una de las imágenes fotográficas de Dublín hechas por John J. Clarke (1878–1961) entre 1897 y 1904, «Two men in a car on St Stephen’s Green», demuestra muy bien el tipo de vehículo al que Joyce se refería. Si un vehículo motorizado fuera algo común, los siete peatones en la fotografía de Clarke no estarían tan maravillados de verlo.

También hay carros motorizados en la obra de Joyce. Están en el cuento «Después de la carrera» («After the Race»), de *Dublineses* (*Dubliners*, 1914).

The cars came scudding in towards Dublin, running even like pellets in the groove of the Naas Road (Joyce, 1972, p. 42).

En la traducción de Guillermo Cabrera-Infante:

Los carros venían volando hacia Dublín, deslizándose como balines por la curva del camino de Naas (Cabrera-Infante, 2000, p. 43).

Pero eran tan raros que atraían la atención de la gente, como la de los seis peatones hipnotizados en otra fotografía de Clarke, «Two men in a car on St Stephen’s Green».

Este rigor histórico y contextual no revela la imposibilidad de nuevas interpretaciones. De hecho, solamente demuestra que, cuando buscamos precisión contextual, estamos todavía muy lejos de la interpretación. Saber que el contexto de *Ulises* es, en ese caso, un contexto de

carruajes tirados por caballos, no significa llegar a ninguna interpretación ni a ninguna creación artística. Encontramos elementos que el arte va a transfigurar y que la crítica va a utilizar para la interpretación. En la película de Strick, por ejemplo, muchos caballos van a desaparecer y van a dar lugar a vehículos motorizados. En cuanto a la interpretación, el compás de las patas de los caballos es importante para que podamos relacionar la velocidad de los vehículos con la de los pensamientos de los personajes. La bastante conocida lectura de *Ulises* difundida en 1982 por la RTÉ (Ireland's National Television and Radio Broadcaster) nos sugiere un ritmo para el sexto episodio, «Hades», al insertar como sonido de fondo el paso de los caballos. Leer *Ulises* es pensar que la velocidad del carro funerario es lenta para nosotros, pero era normal para Bloom y compañía. Leer *Ulises* es sentir ese ritmo – u otro ritmo que le suene mejor al lector – y *hacer* algo de ello.

En 1904, este era el compás de la vida de la mayoría de la gente. Desde nuestro punto de vista actual, incluso los trenes eran lentos. En *Retrato del artista adolescente* (*A Portrait of the Artist as a Young Man*, 1916), Stephen viaja en tren con su padre hacia Cork:

He saw the darkening lands slipping away past him, the silent telegraphpoles passing his window swiftly every four seconds...

He listened without sympathy to his father's evocation of Cork and of scenes of his youth...

At Maryborough he fell asleep. When he awoke the train had passed out of Mallow and his father was stretched asleep on the other seat. The cold light of the dawn lay over the country, over the unpeopled fields and the closed cottages. ... His prayer, addressed neither to God nor saint, began with a shiver, as the chilly morning breeze crept through the chink of the carriage door to his feet... (Joyce, 1974, p. 87).

En la traducción de Alfonso Donado, pseudónimo de Dámaso Alonso:

Veía cómo iban resbalando hacia atrás las tierras cada vez más sombrías y los silenciosos postes del telégrafo que cada cuatro segundos pasaban rápidamente por la ventana...

Escuchaba sin interés ninguno la evocación que su padre hacía de Cork y de las escenas de su juventud...

Al pasar por Maryborough cayó dormido. Cuando se despertó, el tren había ya dejado atrás Mallow, y su padre dormía tumbado en el asiento frontero. La fría luz del amanecer caía sobre el campo, sobre las tierras desoladas y las cerradas cabañas. ... Su oración no se dirigía a Dios ni a ningún

santo, sino que comenzaba con un escalofrío, del aire que por la ranura de la portezuela hasta sus pies entraba... (Donado,1956, p. 89-90).

En el comienzo del viaje de Stephen y su padre, en el verano de 1898, las tierras apenas oscurecían, ya al final amanecía. Hoy el viaje en tren desde Dublín hasta Cork puede durar solamente dos horas y treinta minutos.

Cuando leemos *Ulises* u otra obra de Joyce hoy, no simplemente, como suele decirse, «volvemos» a aquel contexto. Por el contrario, lo contrastamos con nuestro contexto, con el ritmo de nuestras vidas. ¿O acaso dejamos de ser quienes somos, dejamos de pertenecer a nuestro tiempo cuando leemos a Joyce? La lectura contextual no es el supuesto apagamiento del contexto del lector, pero sí la tensión constante entre su contexto y el contexto originario. Las obras literarias, sobre todo las que han recibido más alta inversión artística, como la de Joyce, nos abren un universo en el que podemos entrar sin preliminarmente dejar nada fuera.

Un modo personal y creativo de hablar del universo de Joyce puede ser huir del imperio de la cronología y hablar tanto de temas como de técnicas. ¿Qué les parece si, con esta consideración, continuamos a deambular políglotamente (con la ayuda del alemán, el francés y el portugués) por los textos de Joyce, incluso por su trabajo de traductor? A final, el universo de Joyce no es monolingüe, y leer políglotamente es uno de los ejercicios de lectura más fascinantes y creativos.

### **Dante, Joyce, Eliot**

Joyce empezó muy joven a escribir poemas. El fragmento más antiguo que ha llegado hasta nosotros son los versos de «Et tu, Healy», escritos a los nueve años. Joyce inauguraba su vena, por decirlo así, política.

Et tu, Healy

My cot alas that dear old shady home  
Where oft in youthful sport I played  
Upon thy verdant grassy fields all day  
Or lingered for a moment in thy bosom shade.

-----

His quaint-perched aerie on the crags of Time  
Where the rude din of this . . . century  
Can trouble him no more. (Joyce, 1991, p. 71)

En la traducción de Pablo Ingberg:

Et tu, Healy

Mi cuna ay mi querido antiguo hogar sombreado  
Donde jugué de joven tantas veces contento  
En tus verdeantes campos herbosos todo el día  
O en tu íntima sombra me detuve un momento.

----

Su aguilera posada en los riscos del Tiempo  
Donde la ruda bulla de este ... siglo  
Ya no pueden volver a molestarlo. (Ingberg, 2018, p. 147)

Sí, el universo de Joyce es también político. Este poema, en la edición argentina, traducido por Ingberg, se encuentra entre los «poemas tempranos», siguiendo la lección de Jacques Aubert y Richard Ellmann en sus ediciones en francés e inglés. En la traducción al portugués, la decisión crítica de ponerlo no entre los poemas de la juventud de Joyce, sino entre los de ocasión, subraya su carácter político. Es otra posibilidad en el universo poético de Joyce. Charles Stewart Parnell (1846–1891), el líder del movimiento por el autogobierno de Irlanda, el rey no coronado, cayó en desgracia debido a su caso de adulterio con la inglesa Kitty O'Shea. Tim Healy, el Brutus del título, era un aliado de Parnell que se puso al lado de la Iglesia Católica y lo abandonó.

Et tu, Healy

Meu doce abrigo oh antigo lar  
Onde tão jovem eu brincava,  
Tantas vezes a fio em verde grama  
Ou em tua sombra amiga às vezes me abrigava

[...]

Seu ninho estranho na penha do Tempo  
Onde o ruído rude deste... século  
Não mais o incomoda. (Amaral, 2022, p. 139)

El niño Joyce, estudiante de la escuela jesuita Clongowes Wood College, nunca olvidó la traición sufrida por Parnell. En su primera novela, *Retrato del artista adolescente*, una de las imágenes más antiguas de Stephen Dedalus, alter ego de Joyce, es la de la señora Riordan con

sus cepillos. Ella «tenía dos cepillos en su armario. El cepillo con el respaldo de terciopelo azul era el de Michael Davitt y el cepillo con el revés de terciopelo verde, el de Parnell». Pero en la cena de Navidad de 1891, después de descubierto el caso extraconyugal, la misma señora dice a Simon Dedalus, padre de Stephen Dedalus, que Parnell era un «traidor», un «adúltero» y que por esa razón «los sacerdotes hicieron bien en abandonarle» (Donado, 1956, p. 10, 41).

Parnell reaparece en *Ulises*, una obra profundamente política, por ejemplo, en esta reflexión sobre la muerte que conocemos al tener acceso al flujo de los pensamientos de Bloom en «Hades», el que tiene lugar en torno al entierro Patrick Dignam:

Gone at last. People talk about you a bit: forget you. Don't forget to pray for him. Remember him in your prayers. Even Parnell. Ivy day dying out. Then they follow: dropping into a hole one after the other. (*U* 6.853-856)

Por fin se fué. La gente habla un poco de uno; se olvidan. No se olviden de rezar por él. Recuérdelo en sus oraciones. Hasta Parnell. La flor de un día se está extinguiendo. Luego siguen: cayendo en un agujero uno después del otro. (Salas Subirat, 1945, p. 118)

En la última obra de Joyce, *Finnegans Wake* (1939), volvemos a encontrar a Parnell y su símbolo, el *ivy leaf*, la hoja de hiedra:

As hollyday in his house so was he priest and king to that: ulvy came, envy saw, ivy conquered. Lou! Lou! They have waved his green boughs o'er him as they have torn him limb from lamb. For his muertification and uxpiration and dumnation and annuhulation. (*FW* 58.5-9)<sup>3</sup>

En la traducción de Marcelo Zabaloy:

Como diasanto en su casa así era sacerdote y rey en eso: la juncia vino, la envidia vió y la hiedra venció. ¡Lou! ¡Lou! Agitaron sus ramas verdes sobre él tal como desgarraron el miembro del cordero. Para su muertificación y uxpiración y condumnación y anuhulación. (Zabaloy, 2016, p. 58)

En su *Ulises*, Salas Subirat (1945, p. 118) ha convertido «Ivy Day dying out» (*U* 6.855), la referencia a la hoja de hiedra de Parnell, en «la flor de un día se está extinguiendo». Incluso en la traducción francesa de Auguste Morel (1995 p. 125), de 1929, tan consultada por Salas Subirat, se lee «Le Jour du Lierre se meurt» (El Día de la Hiedra se muere). «Giorno

dell'edera sta scomparendo», trae la traducción italiana de Enrico Terrinoni (2026, p. 132). «¡El traductor argentino ha cometido un error!», podemos exclamar, o igualmente podemos ver toda la poesía de este error-entre-comillas. La planta poéticamente da una flor, resistiendo efímeramente a la muerte, aunque por un día. Salas Subirat ha captado la frágil esperanza de los seguidores de Parnell, a quienes encontramos en una sala del comité del cuento «Efemérides en el comité», como Cabrera-Infante traduce el título «Ivy Day in the Committee Room», de *Dublineses*. ¿Podrá el rey no coronado de Irlanda volver, como en el poema que cierra el cuento?

But Erin, list, his spirit may  
Rise, like the Phoenix from the flames,  
When breaks the dawning of the day (Joyce, 1972, p. 135)

Pero, oye, Erín — o mejor, sí: escucha: —  
Su espíritu se alzaré de entre las llamas  
Como el Fénix, como esa aurora soberana (Cabrera-Infante, 2000, p. 128)

Entramos en el reino de la muerte, del cual no se regresa. La muerte deshace a la gente. Todavía en el cementerio, Bloom piensa sobre los muertos:

How many! All these here once walked round Dublin. Faithful departed. As you are now so once were we. (*U*6.960-961)

¡Cuántos! Todos éstos anduvieron en un tiempo por Dublin. Se durmieron en la paz del Señor. Tal como eres ahora tú así fuimos nosotros un día. (Salas Subirat, 1945, p. 121)

El universo de Joyce es intertextual, ya lo sabemos. En este pasaje de *Ulises* oímos a Dante Alighieri y a T. S. Eliot. En la *Divina Comedia*, antes de cruzar el Aqueronte hacia el Limbo, Dante ve la gente muerta y le cuesta creer «che morte tanta n'avesse disfatta» (Alighieri, 1925, *Inferno*, III, 57). La misma imagen de la gente deshecha por la muerte está en el poema de Eliot, *The Waste Land*, o *La tierra baldía*, publicado en el mismo año que el *Ulises* de Joyce. y en la ciudad irreal del poema de Eliot, también se escucha la interjección de Joyce (¿o deberíamos decir de Dante?):

Unreal City,  
Under the brown fog of a winter dawn,

A crowd flowed under London Bridge, so many.  
I had not thought death had undone so many. (Eliot, 1965, p. 65)

Joyce sabía que a Eliot le gustaba mucho *Ulises* y que *La tierra baldía* tenía la presencia de su novela, que Eliot venía leyendo algunos años antes de la publicación en libro, mientras los episodios de *Ulises* salían en formato seriado, algunos por la revista *The Egoist*, de la cual Eliot era editor. El irlandés no perdió la oportunidad de hacer un chiste y parodió *La tierra baldía* de Eliot en un poema suyo, escrito en una carta enviada a Harriet Shaw Weaver el 15 de agosto de 1925. En la parodia joyceana, el mes de abril no es más cruel, sino el más lluvioso; la gente muerta cede espacio a los mosquitos; la tierra devastada por la guerra es comparada a la clínica donde Joyce iba a tratar sus ojos enfermos; y la repetición final en sánscrito de un Upanisada, «Shantih shantih shantih», que según Eliot significa «la paz que está más allá del entendimiento» (Eliot, 1965, p. 79, 86), es sustituida por una pregunta trivial:

Rouen is the rainiest place getting  
Inside all impermeables, wetting  
Damp marrow in drenched bones.

[...]

I heard mosquitoes swarm in old Bordeaux  
So many!  
I had not thought the earth contained so many

[...]

But we shall have great times,  
When we return to Clinic, that waste land  
O Esculapios!  
(Shan't we? Shan't we? Shan't we?) (Joyce, 1991, p. 134)

Rouen es el sitio más lluvioso, penetrante  
En cualquier impermeable, mojado  
De húmedas medulas en huesos empapados.

[...]

Oí mosquitos enjambrados en la vieja Burdeos  
Tantos  
Yo no creía que la tierra contuviera tantos

[...]

Pero tendremos grandes tiempos,  
Cuando volvamos a la Clínica, esa tierra baldía  
¡O Esculapio!  
(¿No es así? ¿No es así? ¿No es así?) (Ingberg, 2018, p. 229)

### La música de Joyce

Continuemos esta deambulación por la música del universo de Joyce. Hablemos de la musicalidad de sus textos.

El primer libro que Joyce publicó consistía en treinta y seis poemas. Se llama *Chamber Music*. La única traducción posible parece ser *Música de cámara*. Pero en Joyce todo es ambigüedad. Cuenta su hermano John Stanislaus Joyce (1884–1955) que la inspiración del título tiene otra fuente, no tan musical. En su *Diario de Dublín*, Stanislaus nos hace saber que había sugerido el título a Joyce en 1904, cuando supo de una graciosa historia entre su hermano y una prostituta que había utilizado una bacinilla como acompañamiento musical a la voz de Joyce mientras él cantaba. Stanislaus hubiera pensado en el título debido a la semejanza entre *chamberpot* (bacinilla) y *chamber music* (música de cámara) (Stanislaus Joyce, 1962, p. 30–31). Un origen nada poético para un libro de inspiración simbolista e isabelina.<sup>4</sup>

Leamos un poema no publicado por Joyce, uno de los de su juventud.

... Wind thine arms round me, woman of sorcery,  
While the lascivious music murmurs afar:  
I will close mine eyes, and dream as I dance with thee,  
And pass away from the world where my sorrows are.

Faster and faster! strike the harps in the hall!  
Woman, I fear that this dance is the dance of death!  
Faster! — ah, I am faint... and, ah, I fall.  
The distant music mournfully murmureth. (Joyce, 1991, p. 77)

... Cíñeme con tus brazos, mujer de brujería,  
Mientras lejos lasciva la música murmura:  
Mientras bailo contigo, soñaré que eres mía  
Y dejaré este mundo donde está mi amargura.

¡Más, más rápido”, ¡tañen las arpas en la sala!  
¡Mujer, temo éste sea el baile de la muerte!  
¡Más rápido! Ah, desmayo... caigo como en la tala.  
La música lejana murmura duelo inerte. (Ingberg, 2018, p. 157)

La imagen de la música lejana, *distant music*, va a volver a la obra de Joyce en 1907, año en el que escribió su cuento liminar «Los muertos». Allí, Gabriel Conroy contempla a su mujer, Greta Conroy, de pie en el descanso de la escalera escuchando una melodía y piensa que «si fuera pintor», pintaría un cuadro de su mujer y lo llamaría «*Lejana Melodía*» (Cabrera-Infante, 2000, p. 195), «*Distant Music*» (Joyce, 1972, p. 210). Ya nos encontramos otra vez en la intratextualidad del universo de Joyce.

No solemos hablar del Joyce dramaturgo, pero a Joyce no solamente le gustaba mucho el teatro, sino que también escribió y tradujo piezas teatrales (*Michael Kramer* y *Before Sunrise*, de Gerhard Hauptmann, al inglés; *Riders to the Sea*, de John Milington Synge, y *The Countess Cathleen*, de W. B. Yeats, al italiano). En Zúrich, creó con Claude Sykes una compañía *amateur* de teatro llamada The English Players (Los actores ingleses) y antes, en el Belvedere College, su segunda institución de enseñanza actuó en una pieza a los dieciséis años. Su única pieza superviviente es *Exilados* (*Exiles*, 1918). Henryk Ibsen (1828–1906) fue la más fuerte inspiración de este drama malhadado de Joyce. En el primer acto de la pieza, Robert se aproxima a Bertha y le dice que piensa en ella como «algo bello y distante — como la luna o alguna música profunda», como se lee en la traducción de Javier Fernández de Castro (1970, p. 32). La imagen de la música lejana sale de la poesía, pasa por la ficción y llega al drama.

Al universo de Joyce no escapa la traducción. Además de piezas teatrales, tradujo algunos poemas. Entre ellos, uno de los más conocidos de Paul Verlaine (1844–1896), «Chanson d'Automne» («Canción de Otoño»), un poema simbolista de fuerte inspiración musical.

Chanson d'automne

Les sanglots longs  
Des violons  
De l'automne  
Blessent mon cœur  
D'une langueur  
Monotone.

Tout suffocant  
Et blême, quand  
Sonne l'heure,  
Je me souviens  
Des jours anciens  
Et je pleure;

Et je m'en vais  
Au vent mauvais  
Qui m'emporte  
Deçà, delà,  
Pareil à la  
Feuille morte. (Verlaine, 1900, p. 33-34)

La elección de Joyce por el poema de Verlaine es la elección de un poeta que admira y quiere cantar la música de otro. La traducción de Joyce que vamos a leer ahora nos enseña la fuerte atracción que la musicalidad ejercía sobre el poeta irlandés.

A voice that sings  
Like viol strings  
Through the wane  
Of the pale year  
Lulleth me here  
With its strain.

My soul is faint  
At the bell's plaint  
Ringing deep;  
I think upon  
A day bygone  
And I weep.

Away! Away!  
I must obey  
    This drear wind,  
Like a dead leaf  
In aimless grief  
    Drifting blind. (Joyce, 1991, p. 74)

La musicalidad, la encontramos en toda la obra joyceana, y no solamente en los poemas. A veces nos sorprende la musicalidad típica de los versos dentro de la prosa de Joyce, como la que está en la apertura del cuento «Eveline».

She sat at the window watching the evening invade the avenue. Her head was leaned against the window curtains [...] (Joyce, 1972, p. 36).

Las aliteraciones de las palabras en la primera frase (window, watching; evening, invade, avenue) nos traen el anochecer a la vista. La ventana no es solamente un cuadrado, una apertura para el mundo externo a la casa, es casi un personaje que mira afuera con Eveline: «the window [is] watching». El ritmo formado por la sucesión de sílabas tónicas crea un verso basado en los ictus y no en la alternancia entre sílabas fuertes y débiles. Y en la segunda frase, su cabeza se reclina con el movimiento de un pentámetro yámbico:

x / | x / | x / | x / | x /  
Her head was leaned against the window curtains

La traducción de Cabrera-Infante es igualmente musical y sucinta:

Sentada a la ventana vio cómo la noche invadía la avenida. Reclinó la cabeza en la cortina [...] (Cabrera-Infante, 2000, p. 37)

Casi se nos olvida que él, como tantos otros traductores, añadió el “cómo” en la frase, una pieza que inconvenientemente explicita el *modo* en que la noche invadía la avenida. Un elemento que suele interferir en la inmediata percepción de Eveline, pues la joven veía la noche y no *cómo* la noche actuaba. Pero el traductor atenúa esta intromisión con la perfecta captación de la música de Joyce. En su texto, el ritmo, las aliteraciones, las tónicas, todo se conecta con Joyce, incluso el pentámetro yámbico joyceano se convierte en un endecasílabo:

/                    /  
Reclinó la cabeza en la cortina  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

### **Las llaves a.**

Un breve comentario entre llaves (musicales, ¿por qué no?). *Opera aperta (Obra abierta)*, de Umberto Eco, publicado en 1962, proviene de una reflexión sobre la obra de Joyce, una obra en la que *Finnegans Wake* es un “cosmos einsteiniano” al mismo tiempo «finito»<sup>5</sup> e «ilimitado» (Eco, 2023, p. xxxix, 17; nuestra traducción). Sin duda, en la apertura del universo de Joyce, *Finnegans Wake* ocupa una posición especial —como también en toda la literatura del último siglo. No es simple coincidencia que Eco empiece a presentar la «poética de la obra abierta» con ejemplos de composiciones musicales de Karlhainz Stockhausen, Luciano Berio, Henri Pousseur e Pierre Boulez. En sus ejemplos, el ensayista detecta «la particular autonomía ejecutiva concedida al intérprete» (p. 3-4; nuestra traducción). Podemos decir lo mismo sobre *Finnegans Wake*: es una pieza que puede ser ejecutada por el lector con un grado de libertad más allá de la apertura «normal» de otras obras poéticas. Decenas de lenguas se imbrican en este poema (en sentido amplio, no forma, género o texto en verso) y crean su musicalidad, no principalmente como sonoridad, aunque ella exista, sino como lucha contra la dicotomía significante-significado.

*Finnegans Wake* es la obra de. No incompleta sino abierta. Abierta a las lecturas posibles, desafiantes. “Can’t hear with the waters of.” (*FW* 215.31) « Le bébé babil des ondes de. » (Beckett y Saupault, p. 174); „Ich höre nicht vor Mäuse Gewisper liffeylaufenden Wassers von.“ (Goyert, 1982, p. 164) Es importante que intentemos oír *en* sus aguas y ver *entre* sus comillas, “junto às riorevantes águas de, correntes-e-recorrentes águas de” (Schüler, 2022, p. 349).

“The keys to” (*FW* 628.15).<sup>6</sup> Las llaves (o claves) a quien quiera leer (oír).

### **«Escribo»**

Esta deambulación demuestra cómo es importante que la obra de Joyce sea leída como un todo, sin descuidar las partes dichas «menores». La obra de Joyce está llena de motivos — y no hay término menor ya que hemos hablado de música, ¿verdad? — y los motivos joyceanos son elementos, quizás los principales, que permiten que Joyce sea múltiple y, al mismo tiempo, uno; son algunos de los elementos que dan organicidad a la variedad de su obra.

Es el universo del ensayo, de la pieza teatral, de la traducción, de la novela, del cuento, del poema, del inclasificable *Finnegans Wake*<sup>7</sup>. Esta última obra, que para algunos está en el umbral entre modernismo y postmodernismo, y que de hecho representa un intento, ¡logrado!, de construirse fuera de las márgenes de los géneros literarios, constituye el mejor ejemplo de la exigencia de Joyce. Su exigencia, me parece, era que los lectores pusieran en su tarea una determinación semejante a la que él mismo puso en la suya. Es decir, que leyéramos como él escribió.

La lectura colectiva de *Finnegans Wake*, coordinada por Fritz Senn en la Fundación James Joyce de Zúrich, continúa desde los años 1980.<sup>8</sup> *Finnegans Wake* no es la única obra de Joyce que merece el máximo de atención de los lectores. Sin embargo, es la más representativa de su exigencia por nuestra atención.

Escribir era la vida de Joyce. En la apertura del Simposio Internacional James Joyce de 1975, en París, Maria Jolas relató lo siguiente antes de pasar la palabra a Jacques Lacan. En cierta ocasión, Joyce invitó a su amiga al Instituto Británico para un homenaje a Sir James Frazer (1854–1941), el autor de *The Golden Bough* (*La rama dorada*). El saludo entre Joyce y Sir James, según Maria Jolas, se dio así:

—¿Nombre?  
—Joyce. James Joyce.  
—¿Qué hace?  
—Escribo. (Jolas, 1976, p. 11)

«*J'écris*», dijo Joyce, en la breve conversación en francés. ¿Y qué verbo podría haber definido mejor lo que Joyce hacía? Quisiéramos que un día nos hicieran la misma pregunta, con la misma soberbia, para que contestáramos con igual simplicidad: «Leemos. Leemos a Joyce, su universo».

## Notas

- 1 Una versión más corta de este texto fue presentada el 2 de junio de 2022, como conferencia inaugural del evento “*Ulises* 100 años”, en la Escuela de Idiomas de la Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia. Agradezco a Martha Pulido, profesora de la mencionada universidad, por la invitación y lectura previa de este ensayo. Agradezco, también, a la poeta y traductora Isabel Teresa García por la revisión y comentarios.
- 2 Las referencias al texto original de *Ulises* (edición de Gabler) siguen el patrón U + episodio + línea(s).
- 3 Las referencias al texto original de *Finnegans Wake* siguen el patrón FW + página(s) + línea(s).
- 4 La poesía de Joyce fue tema de la conferencia de Selnich Vivas la semana siguiente.

- 5 Finito (it.): finito o acabado.
- 6 Cuando le preguntaron a Donaldo Schüler, traductor brasileño de *Finnegans Wake*, si la obra contiene una ética de la lectura, el traductor contestó que Joyce nos ha entregado las llaves y mencionó este pasaje del texto de Joyce (Simposio «Ulysses e Jacob's Room: 100 anos», Universidad Federal Fluminense y Universidad Federal de Río de Janeiro, 9–11 de noviembre de 2022).
- 7 *Finnegans Wake* fue tema de la tercera conferencia, de Martha Pulido.
- 8 La artista Dora García filmó una de las sesiones de lectura para su documental *The Joycean Society* (2013).

## Obras citadas

- ALIGHIERI, Dante. *La Divina Commedia*. Milán: Casa Editrice Sonzogno, 1925.
- AMARAL, Vitor Alevato do (traducción). *Outra poesia*, de James Joyce. Organizado por Vitor Amaral. São Paulo: Syrinx, 2022.
- BECKETT, Samuel; SAUPAULT, Philippe et al. (traducción). Anna Livia Plurabelle. In: JOYCE, James. *Anna Livia Plurabelle*. [Traducciones del capítulo 8 de *Finnegans Wake*.] Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982, 167–174.
- CABRERA-INFANTE, Guillermo (traducción). *Dublineses*, de James Joyce. Barcelona: Editorial Lumen, 2000.
- FERNÁNDEZ DE CASTRO, Javier (traducción). *Exilados*, de James Joyce. Madrid: Barral Editores, 1970.
- CLARKE, John J. *Dubliners: The Photographs of JJ Clarke: A Glimpse of James Joyce's Dublin*. *National Library of Ireland* <https://artsandculture.google.com/story/1gWhBe5m7wI-A8A>. Acceso em 12/09/2024.
- DONADO, Alfonso (traducción). *Retrato del artista adolescente*, de James Joyce. Buenos Aires: Santiago Rueda Editor, 1956.
- ECO, Umberto. *Opera aperta*. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee. Milán: La Nave di Teseo, 2023.
- ELIOT, T. S. *Collected Poems. 1909-1962*. Londres: Faber and Faber, 1965.
- GARCÍA, Dora (dirección). *The Joycean Society*. 2013. 53'.
- GOYERT, Georg (traducción). Anna Livia Plurabelle. In: JOYCE, James. *Anna Livia Plurabelle*. [Traducciones del capítulo 8 de *Finnegans Wake*.] Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982, 141–166.
- INGBERG, Pablo (traducción). *Poesía*, de James Joyce. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2018.

- JOLAS, Maria. “J’écris”, dit Joyce. In: AUBERT, Jacques; JOLAS, Maria (organización) *Joyce et Paris. 1902.....1920–1940.....1975*. Vol. 1. Paris / Lille: C. N. R. S. / Publications de L’Université Lille 3, 1979, p. 9–11.
- JOYCE, James. *Poems and Shorter Writings*. Organizado por Richard Ellmann *et al.* Londres: Faber and Faber, 1991.
- JOYCE, James. *Ulysses*. Edición de Hans Walter Gabler, con Wolfhard Steppe y Claus Melchior. Nueva York: Vintage Books, 1993.
- JOYCE, James. *Dubliners*. Edición de Robert Scholes. Nueva York: The Viking Press, 1972.
- JOYCE, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Edición de Chester G. Anderson. Nueva York: The Viking Press, 1974.
- JOYCE, James. *Finnegans Wake*. London: Faber and Faber, 1975.
- JOYCE, John Stanislaus. *The Dublin Dairy of Stanislaus Joyce*. Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 1962.
- MOREL, Auguste et al. (traducción). *Ulysse*, de James Joyce. *Oeuvres*, vol. 2., organizado por Jacques Aubert. Paris: Gallimard, 1995, pp. 3-858.
- RTÉ (Ireland’s National Television and Radio Broadcaster). *Ulysses*. Archivo sonoro. 1982. Duração: 29h45min. <http://www.rte.ie/radio/podcasts/series/32198-ulysses/>. Acesso em 12/09/2024.
- SALAS SUBIRAT, José (traducción). *Ulises*, de James Joyce. Buenos Aires: Santiago Rueda Editor, 1945.
- TERRINONI, Enrico; con Carlo Bigazzi (traducción). *Ulisse*, de James Joyce. Roma: New Compton, 2016.
- VERLAINE, Paul. *Oeuvres complètes de Paul Verlaine*, 2ª ed., vol. 1. Paris: Librairie Léon Vanier, 1900.
- ZABALOY, Marcelo (traducción). *Finnegans Wake*, de James Joyce. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2016.