

## Conferencia sobre James Joyce. Universidad Nacional de La Plata, 1960<sup>1</sup>

*Jorge Luis Borges*

Señoras, señores. El sociólogo norteamericano de ascendencia sueca Thorstein Veblen escribió un trabajo sobre la preponderancia de los judíos dentro de la cultura occidental. Ahora, esta preponderancia, o primacía, puede demostrarse estadísticamente y Thorstein Veblen quiso indagar sobre sus causas. Rechazó, en primer término, lo étnico: no creyó, negó que hubiera una superioridad o una peculiaridad en la estirpe judía. Señaló, además, que los judíos están muy mezclados, que quizá no pueda hablarse de judíos puros, y encontró que la razón de este fenómeno era el hecho de que los judíos dentro de la cultura occidental están manejando una cultura que no es la suya. Es decir, hacia la cual no deben ninguna lealtad y dentro de la cual pueden obrar sin supersticiones y muchas veces de un modo revolucionario.

---

1 Agradecemos a Matías Carnevale la transcripción de esta importante conferencia. La publicamos con permiso de la Andrew Wylie Literary Agency, que representa a la heredera de Borges.

Ahora, vayamos a un problema análogo, que es el que nos interesa hoy: el caso de Irlanda, el caso de los irlandeses dentro de la cultura británica y dentro de la cultura occidental. Bueno, en el siglo XIX se insistió en la diferencia entre la raza sajona y la raza celta: hay una novela de Meredith titulada *The Celt and Saxon*, pero luego, ahondando en el asunto, se ha visto que no se trata de una diferencia racial. En el siglo XIX se creía que todos los ingleses eran de ascendencia sajona, que ser irlandés significaba tener sangre celta. Ahora se piensa que ingleses e irlandeses son racialmente heterogéneos, y es natural que sea así. Pensemos que hubo en Inglaterra una población celta, que luego la invadieron los romanos, que luego la invadieron los sajones, los anglos y jutos –estos últimos venían de Dinamarca–, luego tenemos las invasiones danesas, luego la invasión normanda, de escandinavos ganados para la cultura francesa... Ya vemos que la cultura inglesa es bastante heterogénea. En cuanto a Irlanda, bastaría detenernos en alguno de los grandes nombres irlandeses, para ver que muchos proceden de estirpe inglesa. De modo que no bastaría la teoría de la raza celta para explicar estas cosas.

Ahora, lo que sí es curioso es que Irlanda ha dado al mundo una cifra de nombres famosos y que esto no guarda relación con el hecho de que Irlanda es un país pequeño, pobre, no demasiado poblado. Sin embargo, tenemos ya en el siglo IX al famoso místico Juan Escoto y luego –bueno, no pretendo agotar el catálogo de nombres ilustres irlandeses, diré los que van acumulándose, los que se presentan en mi memoria– pensemos en Wilde, pensemos en Yeats, de quien Eliot ha dicho que quizá es el mayor poeta en lengua inglesa de nuestro tiempo, pensemos en George Moore, pensemos en Bernard Shaw, en Sheridan... en otro campo en el Duque de Wellington. Es decir, abundan los nombres ilustres. Y luego pensemos también en James Joyce.

Yo creo que la teoría, la conjetura, de Veblen podría aplicarse a los irlandeses, más allá de todo carácter racial. Entonces, podríamos decir que los irlandeses viven dentro de la cultura inglesa. Manejan –a veces espléndidamente– la lengua inglesa. Y sin embargo se saben no-ingleses, es decir, no deben una lealtad especial a la tradición –o a las tradiciones inglesas. Entonces, pueden encarar lo que hacen desde un punto de vista revolucionario. Y si ustedes me permiten un paréntesis, tal es, o tal podría ser, o ya ha sido, en algunos casos, nuestra actitud de americanos. Nosotros

participamos en la cultura occidental, manejamos una lengua occidental –el español– y sin embargo nos sabemos no-europeos, no-españoles y, en todo caso, nuestra historia parte de la decisión de no ser españoles, y quizá a ello se deba que la máxima revolución de las literaturas de lengua hispánica surja primero en América, y luego llegue a España. Estoy pensando, evidentemente, en el Modernismo, en Rubén Darío, Jaime Freyre y *not least* Leopoldo Lugones.

Bueno, ahora volvamos al caso de Joyce, que es el que nos interesa hoy. No sé cuál es exactamente la ascendencia de Joyce, sí que su padre era un recaudador de impuestos, que la familia era católica –por eso Joyce fue educado por los jesuitas. En cuanto a la ascendencia celta, sé que Joyce, contrariamente a sus compañeros de generación, no se interesó mayormente, al principio, en ella. Cuando los irlandeses estudiaban su antigua lengua celta, Joyce recordó que Dublin [Borges lo pronuncia al uso inglés] había sido un puerto de Vikings, de Vikings daneses, que ya había habido dinastías escandinavas. Es decir, que en la raíz de Irlanda estaba no solamente lo celta sino lo escandinavo, y Joyce estudió noruego, y le escribió una larga carta a aquel gran dramaturgo que otro irlandés, Bernard Shaw, estaba imponiendo en la atención de Inglaterra, a Henrik Ibsen. Y, en el último libro de Joyce, aquel enigmático y vertiginoso *Finnegans Wake*, hay, nos dicen, muchas palabras escandinavas, muchos calambures hechos con palabras escandinavas. En cuanto –ya que conviene fijar en el tiempo a Joyce– cabe recordar estas pocas fechas: Joyce nace en Dublin en 1882. Publica la obra que lo hará famoso y escandaloso en el mundo, el *Ulises*, hacia creo que 1922, y luego muere en 1941. Ahora, la vida de Joyce transcurre lejos de Irlanda. Él mismo dice en el *Retrato del artista adolescente*, una novela evidentemente autobiográfica, que se propone dejar a Irlanda y trabajar con tres armas, esas tres armas son el silencio, el destierro y la astucia: *silence, exile and cunning*, son las palabras usadas por Joyce en la última página del *Retrato del artista adolescente*.

Ahora, la obra de Joyce es una obra que más allá de nuestras preferencias o aversiones es muy importante para nuestro tiempo. Yo participé alguna vez en el movimiento que se llamó ultraísta, y yo creí en la posible renovación de las letras y si yo tuviera que señalar una obra que representara, que representara de un modo magnífico todo lo que llamaron y sigue llamándose moderno, esa obra sería indudablemente la obra de Joyce. Es

decir, hubo, hay en el mundo centenares, miles de muchachos jóvenes, que están ensayando una obra que corresponde a lo que Guillaume Apollinaire llamó “la aventura”, oponiéndose al orden. Pues bien, el símbolo de esa aventura, de nuestra aventura, es notoriamente la obra de James Joyce. Quiero decir que, si tuviera que perderse todo lo que se llama literatura moderna, y hubiera que salvar dos libros, y esos dos libros que hubiera que elegir, digamos en todo el mundo, serían, en primer término, el *Ulises*, y luego el *Finnegans Wake*, de Joyce. Quiero decir que hay una suerte de aventura, una aventura que emprenden los jóvenes en todo el mundo; el mejor espejo de esa aventura es la obra de Joyce.

Bueno, Joyce, desde siempre, se sabe irlandés, se siente profundamente irlandés –esto es una pasión para él– y quizá más que irlandés, *Dubliner*, hombre de Dublin. Ahora, cuando Joyce se hace famoso vuelve por unos días a Irlanda y luego vuelve a París, y luego vuelve a Zurich, donde muere quebrantado por una larga y terca labor, ya ciego, en 1941.

Martínez Estrada ha dicho que William Henry Hudson pudo dejar la República Argentina siendo joven, y no volvió nunca a ella porque la llevaba consigo. No necesitaba volver: su memoria era tan vívida como, digamos, la intuición sensible de las cosas. Y lo mismo podríamos decir de Joyce. Joyce se llevó a Irlanda, a su Irlanda, consigo. Además, él ya dijo que el destierro es un arma. Es decir, que quizá para que él escribiera esos dos libros tan profundamente irlandeses, el *Ulises* y el *Finnegans Wake*, fue necesaria la nostalgia, fue necesario el estímulo y el acicate, y esto Joyce lo supo, ya que escribió aquello de “*silence, exile and cunning*”.

Bueno, Joyce comienza escribiendo un libro de cuentos cortos, *Dubliners*. Luego hay una pieza de teatro suya que se llama, significativamente, *Exiles*; todas estas obras se las lee ahora porque reflejan, porque sobre ellas recae la gloria de *Ulises*, sino serían –mercidamente, me parece– olvidadas. Y luego tenemos la novela, *El retrato del artista adolescente*, el libro más accesible de Joyce. Y luego tenemos este libro de cuentos, *Dubliners*. Parece que Joyce se propuso agregar un cuento a la serie, pero antes le había interesado la evolución literaria europea. Es decir, Joyce estudió profundamente las dos grandes corrientes francesas de la época: el naturalismo, cuyo nombre máximo, o más famoso, es el de Zola, y el simbolismo. El simbolismo produjo en Irlanda a un gran poeta, como sabemos, el poeta Yeats. Se trata de dos escuelas opuestas; en Francia los simbolistas fueron

enemigos de los naturalistas, pero a Joyce las dos le interesaron. Y vamos a encararlas ahora, ya que ésto es necesario para la comprensión de la obra de Joyce.

Veamos en primer término el naturalismo. Los naturalistas se proponían ofrecer a sus lectores *les tranches de vie*, tajadas de vida. Hay una frase que corre también por esa época, y esa frase es “transcripción de la realidad”. Es decir, los naturalistas, aunque algunos de ellos –especialmente Zola– tenían una poderosa imaginación, o una imaginación visionaria, decían sólo querer transcribir la realidad. Y vamos a analizar esta frase. Desde luego, sólo se transcribe lo oral, sólo se transcribe lo que está escrito, o lo que se dice transcripción. En cambio, buena parte de la realidad no es oral, de modo que, ya en este programa que parece modesto, de transcripción de la realidad, hay algo que es imposible. Es decir, se puede transcribir lo que una persona dice, o un escritor puede manejar un estilo que se confunde, o que parezca confundirse con el estilo oral. Pero la mayor parte de la realidad no es oral. Hay una parte de la realidad que es oral, otra es olfativa, otra es táctil, otra es gustativa, y luego tenemos también la memoria, la memoria hecha de imágenes, y tenemos las pasiones. Nada de esto puede transcribirse directamente. Sería posible transcribir la realidad si ésta fuera simplemente verbal, pero es muchas otras cosas: es memoria y pasión y nostalgia y voluntad. Tantas cosas que no son palabras.

Ahora, a Joyce le interesa también el simbolismo. El simbolismo quiere lo contrario que el naturalismo; el simbolismo cree que nada puede expresarse, que el escritor debe proceder por sugestión. Y, en este sentido, el simbolismo está más cerca de la eterna tradición, de las eternas tradiciones de la literatura, que el naturalismo. Veamos qué son las palabras; las palabras son símbolos, pero para que esos símbolos obren es necesario que sean símbolos compartidos. Por ejemplo, si yo hablo de la Plaza Constitución esto despierta una imagen en todos nosotros, porque la conocemos, pero si yo les hablo de la calle *Congress*, en Austin, por ejemplo, esto no tiene por qué despertar ninguna imagen precisa. Ahora, los simbolistas querían proceder por sugestión, y la metáfora es, en gran parte, una sugestión. Y, quizá, las metáforas o las imágenes más felices son no las que declaran las cosas sino las que las sugieren. Recuerdo, por ejemplo, en este momento, una imagen de Mallarmé, y es curioso que Mallarmé es simbolista, y sin embargo yo voy a citar una imagen de Mallarmé que es lo contrario del

simbolista, que marca demasiado las cosas, me parece. Mallarmé habla de una pareja de amantes, entonces la llama la *blanc couple nageur*, la blanca pareja nadadora. Ahora, desde luego, esto es vívido pero, al mismo tiempo, es demasiado vívido. Aquí, Mallarmé no fue muy simbolista. En cambio, recuerdo a un poeta del siglo XIV, Chaucer, y Chaucer en *Troilo y Criseida* dice “*O loveres ye that bathen in gladnesse*”, “¡Oh, amantes que os bañáis en la alegría!”. Aquí la palabra “bañáis” sugiere la desnudez. La palabra “bañáis” sugiere también lo que dice de un modo explícito Mallarmé. Es decir, en este verso aquel lejano poeta del siglo XIV fue mejor simbolista, obró de acuerdo con las normas del simbolismo más ciertamente que Mallarmé, cuya imagen es tan explícita que es torpe que notamos en seguida las diferencias entre, bueno, entre la natación y el abrazo, digamos.

Bueno, a Joyce le interesaban ambos métodos. Casi podríamos decir que a Joyce le interesaba todo lo que fuera literatura. Joyce no fue un pensador importante. Joyce –la vida de Joyce– fue una vida común. Tuvo, digamos, la pasión política que tuvo en su época. Fue conscientemente, y a veces agresivamente, irlandés. Buscó deliberadamente modelos en Francia para no buscarlos en Inglaterra. Las ideas de Joyce son ideas comunes. Lo que lo diferencia de todos los hombres es su pasión literaria, es el hecho de haber entregado su vida a la literatura.

Joyce había escrito el libro *Dubliners* y luego pensó en agregar un cuento a la serie. El argumento de ese cuento era asaz sencillo, o que pareció sencillo, o que le pareció sencillo a primera vista. Joyce pensó en un personaje bastante común, Leopold Bloom, un judío bastante perdido en Dublin, y en un día de ese hombre. Ahora, lo que le interesaba a Joyce es que ese hombre sabe que su mujer lo engaña, sabe que su mujer va a engañarlo ese día, y él tiene que cumplir con sus tareas –es un hombre de negocios– y entonces él recorre la ciudad de Dublin, conversa con diversas personas, se olvida a veces de esa preocupación, pero realmente esta idea, de que su mujer va a engañarlo –él sabe la hora y el lugar– está persiguiéndolo, y proyecta una suerte de sombra sobre él, y luego él vuelve a su casa, él sabe lo que ha ocurrido, y se duerme. Y ahora Joyce pensó dedicar un cuento a este día, este día de fracaso, de soledad, este día de un hombre que está viviendo un destino trágico pero que no quiere confesárselo, que quiere vivir con indiferencia ese día. Entonces Joyce se dijo voy a escribir un cuento en el cual esté ese día de Leopold Bloom, desde que se despierta

hasta el momento en la alta noche en que lo rinde el sueño. Y luego Joyce se puso a mirar ese día, y le sucedió entonces lo que le ocurrió a aquel griego remoto Zenón de Elea, que se preguntó el problema de un móvil que tiene que partir de aquí y tiene que llegar hasta este otro extremo del pupitre. Entonces, Zenón de Elea se dijo, bueno, antes tiene que pasar por este punto intermedio, pero antes de pasar por este punto intermedio tiene que pasar por éste, antes por éste, antes por éste, y así hasta lo infinito. Es decir, Zenón de Elea vio en una extensión, cualquier extensión, el infinito. Lo mismo le pasó a Joyce.

Podemos pensar a Joyce inclinándose sobre ese día de Leopold Bloom, y viendo que ese día, para ser registrado fielmente, contenía miles de cosas. Pensemos en el número de percepciones visuales que nos acompañan desde el despertar hasta el momento de dormir: son ciertamente miles. Pensemos en las percepciones táctiles, en las percepciones gustativas. Pensemos simplemente en lo que significa atravesar una calle, o entrar en una habitación, o encontrarnos con una persona y reconocerla. Pensemos en el contexto de memorias que traen nuestros actos. Yo, por ejemplo, al venir hoy a La Plata, he pensado en las muchas veces que he venido. He pensado, acaso momentáneamente y sin proponérmelo, he pensado en amigos míos que han muerto. He pensado en López Merino, y recordado versos de Alfafuerte. Bueno, todo lo que cabe en un día. Y entonces Joyce comprendió que, si él quería cumplir con ese programa, al parecer modesto, de redactar un día humano, tendría que escribir un libro casi infinito. Y Joyce dedicó muchos años, en París y en Trieste, y en la ciudad de Zurich, Suiza, donde moriría, a la redacción de este libro. Ahora, entre los personajes tradicionales había uno que siempre había atraído a Joyce, y ese personaje era Ulises. Joyce lo comparó con otros personajes que viven en la memoria, en la imaginación de los hombres –con Fausto, con Don Juan, con Hércules–, todos ellos le parecieron mucho menos significativos que Ulises, y pensó que en aquel relato de un modesto comerciante judeo-irlandés podría cifrarse de algún modo la aventura de Ulises. Creo que Blake dice que todo sucede en los sesenta latidos de un minuto. Blake, en su lenguaje metafórico, habla de los alcázares de plata y de oro que hay en cada minuto humano, y Joyce pensó algo parecido. Pensó que toda la empresa de Ulises, su nostalgia, su deseo de volver a Ítaca, que todo esto podía estar en el día

único de Leopold Bloom. Leopold Bloom también quiere volver a su Ítaca, a su casa, y teme encontrarse con una Penélope que no le ha sido fiel.

Ahora, como Joyce había estudiado todas las técnicas literarias, y no estaba satisfecho con ninguna de ellas, se propuso ensayarlas y agotarlas en el *Ulises*, y tomó como esquema la *Odisea*. Es decir, cada capítulo del *Ulises* de Joyce corresponde a cada uno de los Cantos, a cada una de las rapsodias de la *Odisea*. Además, Joyce buscó otras analogías: por ejemplo, cada capítulo está dedicado a un órgano del cuerpo humano; en cada capítulo prima un color; cada capítulo sigue una técnica literaria distinta. Ahora, hay quienes han visto el mérito, una de las virtudes del *Ulises* en esta técnica. Yo creo que no hay mayor mérito, yo creo que Joyce lo hizo simplemente para darse ánimo para seguir escribiendo. Y creo que ésta es, en general, la función de todos los argumentos y de todos los esquemas. Lo que importa es la obra. Ahora, el esquema, el argumento, tiene la virtud de persuadir al autor de que ya tiene algo. Es decir, Joyce, para emprender esa tarea gigantesca de escribir el *Ulises*, tenía que pensar que toda ella estaba prefigurada en la *Odisea*. O, mejor dicho, tenía que pensar que él, que su labor, estaba adecuada a la realidad de Dublin a principios de siglo, todas las aventuras que corre Ulises en el Mediterráneo, todas esas aventuras fantásticas, con hechiceros, con cíclopes, con guerreros, con dioses. Creo que esto le sirvió como una ayuda, o como una supuesta ayuda, a Joyce.

Ahora, si a ustedes les interesa toda esta especie de andamiaje del *Ulises*, todo ello está en un libro, oficioso diremos, publicado por Stuart Gilbert, que fue secretario de Joyce. Ahí tenemos analizado capítulo por capítulo el *Ulises* de Joyce, ahí tenemos las correspondencias homéricas, ahí vemos que en tal capítulo predomina el color rojo, que en ese capítulo casi todas las metáforas están tomadas de la circulación, que en tal otro capítulo predomina el aire, que en ese capítulo casi todas las metáforas están tomadas de la respiración, que en tal capítulo predomina lo digestivo, en otro lo generativo, y además hay una figura, una figura retórica que predomina en cada capítulo. Y luego tenemos así al final de la obra, tenemos un capítulo escrito en forma de catecismo. Ahí el método naturalista está llevado a su extremo. Ahí, por ejemplo, se nos dice exactamente el ángulo desde el cual los personajes miran, ahí se nos dicen los nombres de los libros que hay en la biblioteca, es un capítulo lleno de datos precisos. Y luego, en el último capítulo, es el que ha influido más en toda la literatura, y es el largo



monólogo interior de la mujer de Bloom, lo que la mujer de Bloom piensa antes de dormir. Ahora, en la *Odisea*, tenemos el tema de Ulises y de Telémaco, y en el *Ulises* de Joyce tenemos a un personaje, Stephen Dedalus, que es el mismo Joyce, que busca a su padre y que finalmente lo encuentra en Bloom. Dedalus es el Telémaco de esta *Odisea*.

Ahora, ¿qué podemos decir del *Ulises*? Es, desde luego, una de las obras más extrañas de nuestro tiempo, pero –esto lo apunta Sampson en su *Historia de la literatura inglesa*– tiene el defecto capital de ser ilegible. No puede leerse desde el principio hasta el fin. En cambio, abunda en frases felices, porque el talento de Joyce era, fue, me parece, ante todo verbal. Esto lo veremos en algunos poemas que escucharemos dentro de poco. Ahora, él escribe este libro, este libro que pretende seguir a la realidad. Ahora, yo creo que no la sigue exactamente, porque no creo que las palabras puedan seguir la realidad. Y Joyce debió sentir que, bueno, que no había cumplido su empresa, porque poco después comenzó a escribir el otro libro, un libro que es lo que el *Ulises* es a todos los demás libros, el *Finnegans Wake*. Quiero decir que *Ulises* es más complejo que cualquier otra obra literaria y, sin embargo, *Ulises* es límpido si lo comparamos con *Finnegans Wake*. *Ulises* dura un día, esto quiere decir que corresponde al pensamiento de la vigilia, y *Finnegans Wake* dura una noche, esto quiere decir que corresponde al pensamiento, al pensamiento simbólico, a los sueños de la noche.

Ahora, Jung habla de lo subconsciente colectivo. Esto quiere decir que, en cada uno de nosotros, habría una pequeña área, una superficie que corresponde a la conciencia, y luego una suerte de esfera o de cono de sombra que corresponde a la subconsciencia, y esto estaría representado en los sueños. Hay otra diferencia, además: hay psicólogos que dicen que nosotros vivimos sucesivamente, es decir, en toda nuestra vida consciente hay un antes, un mientras, un después. Los psicólogos se han preguntado ¿qué cosa es el presente? El filósofo inglés Bradley dice que el presente es aquel momento en que el futuro se vuelve pasado. Es decir, nosotros no viviríamos siguiendo la corriente del tiempo sino que iríamos avanzando contra la corriente del tiempo. Nosotros iríamos hacia el manantial del tiempo, que estaría en el porvenir. Esto es lo que Unamuno ha dicho en “Nocturno el río de las horas fluye / desde su manantial, que es el futuro”<sup>2</sup> /

2 Borges lee aquí “futuro”, aunque en el original, “Rima descriptiva” número LXXXVIII del Rosario de sonetos líricos, Unamuno escribió “mañana” (185). Ver: Unamuno,

eterno”. Bueno, lo mismo que dice Bradley. El tiempo viene desde el futuro hacia nosotros, y nosotros avanzaríamos de cara al futuro.

Bueno, según algunos psicólogos –recuerdo ahora el libro de Dunne, *An Experiment with Time (Un experimento con el tiempo)*– nosotros no soñamos sucesivamente. Según Dunne, al soñar, nosotros abarcaríamos una zona de tiempo, hecha de pasado inmediato y de porvenir inmediato. Es decir, que nosotros esta noche soñaremos con el día de hoy y con el día de mañana. Y a todo esto lo dominaremos –se trataría de una pequeña eternidad personal– desde una altura pero, como estamos acostumbrados a vivir sucesivamente, al despertar recordamos sucesivamente lo que hemos soñado, aunque quizá el sueño fue simultáneo. Por ejemplo, al leer, nuestros ojos están acostumbrados a recorrer la página de izquierda a derecha. Una de las dificultades de aprender lenguas semíticas es que debemos desandar ese camino. Ahora, según algunos psicólogos, nosotros soñamos simultáneamente, aunque luego, al armar el sueño, al recordarlo, le damos un carácter sucesivo.

Joyce se propuso escribir un libro cuyo protagonista fuera un tabernero de Dublin, pero ese tabernero estaría presentado en sus sueños, no en la vigilia. Entonces, el libro de Joyce, el *Finnegans Wake* sería un libro simultáneo. Ahora, naturalmente, nosotros no podemos leerlo simultáneamente; nosotros estamos condenados a leerlo sucesivamente. Leemos, en primer término, la página uno, la dos, la tres, salvo que nunca llegamos a la página tres, porque hemos quedado en la primer página, generalmente, dada la dificultad del texto. Ahora, Joyce dijo que este libro debía leerse y que uno podría verlo simultáneamente –no sé si la atención humana es capaz de todo esto. Ahora, Joyce, ya que se movía en el mundo de los sueños, en un mundo de sugerencias infinitas, en un mundo que –según él– comprende también lo inconsciente. Joyce no pudo contentarse con el lenguaje común, entonces resolvió escribir todo un libro hecho de neologismos, y veamos ahora cuál es el mecanismo de esos neologismos.

Voy a empezar con un ejemplo en español que aclarará estas cosas. Este ejemplo pertenece a Marcelo Del Mazo, autor de aquel tríptico del tango. Marcelo Del Mazo, amigo de Evaristo Carriego. Había en Buenos Aires orquestas de zógaros, es decir, de gitanos, y alguien habló de una

confitería en que tocaba una orquesta de zíngaros y preguntó si realmente eran zíngaros. Entonces Marcelo Del Mazo dijo: “Bueno, zíngaros no, *grín-garos*”, diremos. Es decir, gringos que hacen de zíngaros. Y ahora, bueno, veamos esta palabra en la que se unen dos, gringos más zíngaros, *gríngaros*. Ahora, veamos un ejemplo de Laforgue, un poeta simbolista. Laforgue habla de *violupté*. En *violupté* tenemos la idea de *volupté*, voluptuosidad, y de *viol*, violación. Está dado en una sola palabra. Y hay otro ejemplo, está dado en una negación de la eternidad, una broma hecha a la eternidad por Jules Laforgue, él habla no de *éternité* sino de *éternullité*, la *eternulidad* ¿no? Se niegan las dos cosas.

Ahora, Joyce concibió el propósito, y desgraciadamente lo llevó a cabo, de escribir un libro de trescientas páginas en el cual todos los sustantivos, y todos los adjetivos, y todos los verbos vienen a ser así, centauros de dos palabras. Por ejemplo, en inglés tenemos la palabra *noise* –ruido–, la palabra *voice* –voz– entonces él dice *voise* para unir la idea de ruido y de voz. O si no, en inglés tenemos *the English language*, pero también la palabra *jingle*, sonsonete, *jangle*, que es hacer sonar unas llaves, unos metales, entonces Joyce, en lugar de *English language* habla de *Jinglish janglage*. Ahora, a veces los efectos son muy curiosos, por ejemplo, habla de *glittergates of elfinbone*. *Glitter* es brillo, *glittergates* nos da en una sola palabra la imagen de puertas resplandecientes. Y ahora veamos lo de *elfinbone*. En alemán hay la palabra *Elfenbein*, que significa marfil, pero que podría interpretarse como “huesos de elfo”. Pero, naturalmente, la etimología no es ésa. La etimología es de elefante, *Bein* –hueso de elefante, por el marfil de los colmillos. Y Joyce toma esa palabra, la traduce y nos da *elfinbone*, en lugar de marfil, hueso de elfo, como si los esqueletos de los elfos fueran de marfil. Y ahora voy a recordar otro ejemplo, una idea de comparar la noche con un río; no es una idea mayormente original. Sin embargo, veremos lo que hace Joyce con esto. Se habla, bueno, de la noche que fluye, y Joyce habla de “*the rivering waters of*”, las aguas, y luego tenemos “*rivering*”, que es un participio hecho de *river*, de río. “*The hithering tithering waters of*”, ahora *hither and tither* es aquí y allá, acá y acullá, pero *hithering and tithering* es un verbo, que nos da la idea de un movimiento en muchas direcciones, y así Joyce escribe el final de uno de los capítulos de *Finnegans Wake: the rivering waters of, the hithering tithering waters of night*, después, se resuelve lo anterior.

Ahora, todo esto es verbalmente espléndido, pero no sé si esto cumple la empresa, acaso humanamente imposible, que se impone Joyce.

Virginia Woolf ha encontrado quizá la mejor definición de *Ulises* y de *Finnegans Wake*. Dice que se trata de terribles derrotas, de gloriosas derrotas. Creo que así debemos verlas. Es decir, no creo que pueda irse más allá. Se trata de una suerte de reducción a lo absurdo, de *reductio ad absurdum* de la máxima ambición literaria. Croce dijo que la literatura, que el arte es expresión. Pues bien, Joyce se propuso expresar. Todo escritor cuenta con una parte muerta del lenguaje: todos nosotros sabemos que decir “fulano entró en una habitación”, “fulano salió a la calle”, esto no es realmente expresar nada. Esto es sugerir al lector una posibilidad de imágenes que no le damos. En cambio, Joyce quiso expresar continuamente. En este juego de palabras compuestas de *Finnegans Wake*, una de las dificultades estriba en que a Joyce no le bastó combinar palabras inglesas, sino que combinó sus monstruos verbales con palabras inglesas, noruegas, celtas, francesas, griegas, españolas, sánscritas... Bueno, esto hace al libro una suerte de laberinto. Ahora, ¿qué perdura de la obra de Joyce? Yo creo que, en primer término, tenemos, digamos, el ejemplo moral de haber acometido una obra así, aunque esa obra no resulte victoriosa, no podía ser victoriosa. Y luego, en segundo término, quizá lo más importante, tenemos el extraordinario talento verbal de Joyce. Por eso, Joyce no puede ser juzgado en una traducción. Joyce revisó y colaboró en la versión francesa del *Ulises*. Sin embargo, si comparamos esta versión con la inglesa, veremos que es muy, muy muy deficiente. Por ejemplo tenemos algo así como una *spectrales bougies*, en la versión francesa. En cambio, en la versión inglesa tenemos una palabra compuesta, *ghostcandle*: *ghost*, espectro, *candle*, vela, pero todo esto forma una sola palabra.

Ahora, Joyce empezó escribiendo poemas. Estos poemas son realmente extraordinarios. Es una lástima que Joyce, que tomó significativamente el nombre de Dedalus, se dedicara a construir laberintos, a construir vastos laberintos, en los que él mismo se perdió y en los que sus lectores se pierden. Pero ahora, ya que ningún juicio sobre un poeta puede equivaler a la audición inmediata, a la respiración de los versos de un poeta, yo les pido a ustedes que escuchen dos poemas, que nuestro amigo [...] va a leer. El primero es un poema bastante breve, está simplemente hecho de me-

lancolía, hecho de desesperación. Quizá no haya mejores elementos para hacer un poema. Se llama, creo, “She Weeps over Ragoon”. Va a leer.

“She weeps over Ragoon”  
Rain on Ragoon falls softly, softly falling  
Where my dark lover lies

Yo querría, a ver, qué lindo es “*Where my dark lover lies*”, “Donde yace mi oscuro amante”. Oscuro, porque está bajo tierra, porque está perdido, porque está muerto.

“*Sad is his voice that calls me, sadly calling / at grey moonrise*”. “*Moonrise*” en lugar de “*sunrise*”, y el gris que está en todo el poema, como van a ver ustedes.

Love, hear thou  
How sad his voice is ever calling,  
Ever unanswered, and the dark rain falling,  
Then as now.

Dark too our hearts, O love, shall lie and cold  
As his sad heart has lain  
Under the moongrey nettles, the black mould  
And muttering rain.

“Susurrante lluvia”, “balbuceante lluvia”. Ahora, el otro poema... –me parece simplemente extraordinario, como sonido, como música verbal, ya es mucho que un poema tenga esa música verbal-. Y ahora vamos a ver el otro poema que es el de la visión.

I hear an army charging upon the land  
And the thunder of horses plunging  
Foam about their knees:  
Arrogant, in black armour, behind them stand,  
Disdaining the reins, with fluttering whips, the charioteers.

They cry unto the night their battle-name.

Este verso es uno de los más extraordinarios, me parece: “*They cry unto the night their battle-name*”, la fuerza que tiene esta palabra compuesta, *their battle-name*, sí.

They cry unto the night their battle-name:  
I moan in sleep when I hear afar their whirling laughter.  
They cleave the gloom of dreams, a blinding flame

Claro, “están hendiendo la penumbra de los sueños”.

Clanging, clanging upon the heart as upon an anvil.  
They come shaking in triumph their long, green hair  
They come out of the sea and run shouting by the shore.  
My heart, have you no wisdom thus to despair?  
My love, my love, my love, why have you left me alone?

Bueno, muchísimas gracias. Ahora, yo querría agregar algunas palabras sobre estos poemas que ha leído nuestro amigo, con buena pasión irlandesa ¿no? Bueno, este poema empieza siendo un sueño. El poeta sueña, o tiene una visión, de ejércitos, ejércitos que son homéricos, o celtas, o, mejor dicho, ambas cosas a la vez, que surgen del mar: “*I hear an army charging upon the land*”. Estos son ejércitos muy antiguos, porque se trata de guerreros que están en carros de batalla. Entonces ellos gritan a la noche sus nombres de batalla, y llenan la tierra. Y se trata de ejércitos de dioses, de divinidades homéricas, o celtas, que surgen del fondo del mar, y llenan la tierra. Agitan su larga cabellera verde, para que entendamos que son divinidades marítimas, y luego golpean con el corazón, “*as upon an anvil*”, como si fuera un yunque. Y luego, debemos entender que, en lo que corresponde a los dos últimos versos, el poeta se despierta, y entonces vemos que todo este esplendor, todo este horror de ejércitos que surgen del mar y que invaden la tierra, y que gritan sus nombres de batalla, y que el poeta compara con una llama que lo deja ciego, son simplemente una especie de vasta metáfora de la desolación en que lo ha dejado una mujer que no lo quiere. Es decir, todo el principio del poema está lleno del tumulto visionario de estos ejércitos. Y luego, al final, hay simplemente una pregunta como de niño perdido, diciéndole a la amada que por qué lo ha dejado.

Esto es lo que yo quería decir.

Transcripción:

*Matías Carnevale*

Universidad Nacional de San Martín