

Giacomo Joyce
James Joyce

Colección forasteros
Ediciones Godot

Joyce, James Giacomo Joyce / James Joyce ; con prólogo de
Liliana Heer. - 1a ed. - Buenos Aires : EGodot Argentina, 2013. 80
p. ; 16x10 cm. - (Forasteros) Traducido por: Micaela Ortelli ISBN
978-987-1489-68-8 1. Prosa Poética. I. Heer, Liliana, prolog. II.
Ortelli, Micaela , trad. CDD 823

Giacomo Joyce / James Joyce
Corrección / Gimena Riveros
Traducción / Micaela Ortelli
Ilustración de tapa e interiores / Mari Tosmin info@maritosmin.com
Diseño de tapa e interiores / Víctor Malumián

Ediciones Godot
www.edicionesgodot.com.ar
info@edicionesgodot.com.ar
[Facebook.com/EdicionesGodot](https://www.facebook.com/EdicionesGodot)
[Twitter.com/EdicionesGodot](https://twitter.com/EdicionesGodot)
Buenos Aires, Argentina, 2013

Giacomo, el texto secreto de Joyce

a Jaime Rest in memoriam

G*iacomo Joyce*, titulado en forma caligráfica sobre la tapa de un cuaderno de escuela como una clara alusión a Casanova, es un manuscrito que James Joyce dejó entre sus papeles en Trieste y fue descubierto por su hermano Stanislaus. Recién en 1968, Richard Ellmann lo publica y deduce en el prólogo

que corresponde al período triestino, situándolo entre la finalización de *Retrato del artista adolescente* y el comienzo de *Ulises*. Al parecer Joyce lo desechó por excesivamente autobiográfico, aunque varias partes figuren en ambos libros y hayan sido convertidas en materia de su propia escritura.

Giacomo es una ficción de amor, en la que se narra el romance entre un profesor de inglés y su joven alumna, que le permite a Joyce trasponer otras escenas fantaseadas como racontos y recuerdos. Supuestamente a través de Amalia Popper, el autor describe a ese personaje femenino, un concepto vital de su obra que luego atravesará Ulises con Molly Bloom y más

tarde Anna Livia Plurabelle en *Finnegans Wake*. La mujer, algo más que una libra de carne, dudosa mercancía, se transforma en virgen, casada, adúltera, madre, ramera o cadáver, una a una, rasgos, semblantes, velo o túnica negra. Paradójicamente su alumna contiene a la épica Penélope, no en actitud de espera sino de pecado y tentación, reminiscencia de ese *ars dicendi* que deviene de su enseñanza jesuítica.

Contado desde una primera persona que se dice James, Joyce queda expuesto como narrador que no puede distanciarse, resquebrajando por momentos la ilusión del relato. La secuencia fragmentada de Giacomo permite el monólogo indirecto que pesa sobre el sujeto biográfico, hasta tal punto

que su autor lo descarta como literatura y lo pone en suspenso, dejándolo en forma de texto vedado que no dará a conocer en vida: un punto ciego en su obra.

Hay una instancia que grava lo narrativo y también el *corpus* romántico de su poesía -el diario sentimental de Joyce según Stanislaus- y precipita la certidumbre de que si no se aparta de lo personal, lo biográfico volverá sobre sus escritos como una rémora, una *barnacle*, esos pequeños moluscos que se adosan a la proa de los barcos, según dijera Joyce jugando con uno de los significados del apellido de Nora, su mujer.

De la vera historia

Una mujer es mirada. Joyce la descubre sin vacilar a través del vértigo de las sensaciones que le despierta en los distintos encuentros, mientras la escribe, como si la diera a luz y al mismo tiempo quedara cegado. Ella entra y sale de ese cono de sombra, de un párrafo a otro, respondiendo al llamado de su maestro de inglés. La joven, acunada y protegida por sus padres, pertenece a una familia judía que vive en la ciudad de Trieste, donde Joyce, exilado por esa voluntad de aislamiento con respecto a Irlanda, siente que su corazón está lastimado y triste. Desde allí reconstruye las escenas de seducción que funden los tiempos del re-

cuerto -aquellos que viviera con Nora en Dublín y París- actualizados por esa criatura de calidad que representa la pureza de una raza.

Con un trasfondo de diversos decorados, James, Jamesy, Jim, va hacia ella, la busca por las calles, entre los feriantes, cerca del mar, en la escuela, cruzando la *piazza*, colina abajo, a la salida de la tabaquería, dentro de su habitación, en el teatro, bajo la penumbra del corredor, subiendo y bajando las escaleras, contra la ventana, junto al piano, allí donde un hombre y una mujer pueden hablar en medio tono. Ella es una cita perpetua, en el doble sentido de frase y encuentro, el recorrido de una imagen en la que todas

las hebras del relato bordean la voluptuosidad del deseo.

En el instante que la posee, ni la pierde ni la abandona, la cederá a todos los hombres porque esa mujer está escrita en el doblez de su literatura. Ella -el pronombre la determina- pasa a ser otra, no puede leer *Giacomo* de la misma manera que antes había leído *Retrato*, la presencia de Nora en el texto se lo impide. Ni Amalia Popper ni Nora Barnacle tendrán acceso a esas páginas. En el triángulo constituido por las dos mujeres y el texto, como un secreto de amor, el fruto quedará al margen, expulsado, fuera de cualquier intercambio entre los personajes que lo inspiraron.

Una biografía del género

¿Cómo es posible que Joyce, habiendo publicado los poemas referidos a Miss Popper -*Pomes Penyeach*- haya escondido esta breve obra que bien podría tomarse por un texto poético y formar parte de alguno de sus libros?

Acaso la razón no radique en Nora Barnacle, sino en la lógica personal del manejo entre lo verdadero y lo verosímil que le hubiera permitido fundamentar una ficción más allá de su veracidad. Amparado en lo lírico, Joyce podía exponer su tendencia post-romántica y alejarse del realismo que sostiene su narrativa. Sin embargo, en *Giacomo* no pudo encontrar

una estructura genérica -prosa poética, relato o poema-, porque lo textual subvertía las categorías admitidas hasta ese momento por él, a pesar de que cada párrafo equivalga a una epifanía. Con anterioridad, Rimbaud y Lautréamont transitaron espacios similares viniendo de la poesía sin que les importara sacrificar el relato. La postura de Joyce es diferente -su modelo es Flaubert-, el arte de narrar lo lleva a fundir lo lírico con lo novelístico. De alguna manera, en “Los muertos” desborda el concepto de cuento -desde Edgar Allan Poe a Chéjov-. Esta misma falta de intriga en las secuencias, que no obstante tiene su revelación en el desenlace, es la materia que hila y recorre Giacomo. Mientras en

el cuento clásico hay un enigma planteado como nudo en la estructura, Joyce lo focaliza a través de la digresión argumental, base de la novela según Laurence Sterne. Publicar *Giacomo* hubiera sido dejarse ver, porque la distancia en relación al código era tan escasa que le impedía cristalizar un género no confesional. En la obra del aventurero veneciano Giovanni Giacomo Casanova, la letra establece una mimesis con el autor; ese Don Juan con quien Joyce se identifica temáticamente, aunque resuelva elegir el destino de su biografía ocultándola. Más allá de lo anecdótico, hay una proximidad intensa entre el yo escrito y el yo biográfico, desde el sujeto de la enunciación. Algo extraño o ajeno, un lapsus

inferido que debe silenciarse o ser utilizado solo en forma parcial, como una dimensión de la verdad que lo llevará a convertir su poseía en estilo.

La escritura al descubierto

En *Giacomo* puede leerse, por primera vez, el proceso de construcción asociativa que marca la melodía de una sintaxis fraseada con diversos elementos en los que la repetición resulta un protagonista central. El uso de aliteraciones y rimas, que inciden en las figuras retóricas, tiene otra significación por el tratamiento de la pausa que funciona como el tiempo de la escritura. El texto se moviliza en ese juego paronímico en el que

cada palabra genera un doble compás que actúa por deslizamiento y sustitución. Por eso Miss Popper, a quien nunca se nombra, es el ella de raíz romántica que atraviesa al narrador a manera de señuelo, que atrae y desvía la tensión del relato.

Joyce cuenta el mecanismo de la seducción de esa joven mujer, pero en realidad el propio Joyce es contado por el deseo que lo lleva a materializar su pasión. El cuerpo textual no conoce límites porque es algo más que un resto.

Los fundamentos culturalistas se distribuyen a lo largo de casi todas sus páginas, un encuadre que abarca desde Swedenborg, pasando por Dante, Shakespeare, Ibsen, Ignacio de Loyola, hasta lo

bíblico, las canciones isabelinas y el compositor Jan Pieters Sweelink. Además, Joyce utiliza giros en otros idiomas: italiano, latín, alemán y castellano, que anuncian el posterior desborde de la lengua inglesa en *Ulises* y *Finnegans Wake*.

Giacomo, escrito de puño y letra como una partitura íntima, fusiona palabras creando otras con multiplicidad y conversión de significados unidas por un impulso rítmico previo al sentido. En esa sonoridad, al igual que en la música de cámara, el narrador -ese nombre propio mixto, Giacomo Joyce- es la historia, y en el estallido sexual de la trama, Amalia Popper no podrá ser capturada porque se desvanece en una invocación: Nora.

Diario de un idioma

Dice Philippe Sollers que así como Dante marca la transferencia de una lengua a otra -del latín al italiano-, Joyce traza los límites de toda lengua materna, aquella que no solo hace soñar a un sujeto sino que también lo desvela.

El inglés, por eliminación del artículo y especialmente de las preposiciones, por la facilidad de contraer sintagmas, permite la concatenación de la frase mutando también su cadencia rítmica. El acento se rige por la raíz del vocablo en contraste con el castellano que se mide por lo silábico. John Donne, Blake y Swift utilizaron este recurso que permite fundir semas con

una función expansiva.

En *Giacomo*, Joyce violenta la lengua inglesa en su convención de autosuficiencia porque combina otras voces idiomáticas y vocablos, que unidos entre sí conforman las palabras-valija o *portmanteau words*. De este modo las denominó Lewis Carroll en su prólogo a *La caza del Snark* -*shark* + *snake*- tomando de Enrique IV de Shakespeare el ejemplo:

“Así, cuando Pistol pronunció la célebre frase: ¿De qué rey, di, Piojoso? ¡Habla o muere!, suponiendo que el juez Shallow hubiera tenido la certeza de que era William o Richard, pero sin estar en condiciones de señalar cuál de los dos, de tal suerte que no hubiese posibilidad de decir

uno de los nombres antes que el otro, no dudamos un instante que, en lugar de morir, hubiera gritado: ¡Rilchiam!”.

Las palabras-valija de Joyce son más complejas que las de Carroll, rebasan su transformación idiomática y a medida que avanza su obra, están regidas cada vez más por las leyes oníricas que lo llevarán a escribir las cuatro viglias de una noche en *Finnegans Wake*. El plurilingüismo joyceano, aunque no supere la lógica de Carroll, alucina la lengua, le otorga suspenso, rompe el código en su afán por crear una estética basada en el propio ritmo melódico.

En los hallazgos lingüísticos de *Giacomo*, el humor toma la forma de su contenido. Joyce se burla de sí mismo, es par-

te de su epifanía y en esa fugacidad se deja capturar por las palabras, hace de ellas una sátira de lo romántico gozando la escritura que hará restallar un idioma.

Una genealogía en curso

Ella habla en un italiano vienés y abre el cauce idiomático del discurso joyceano: *Che coltura!* En esa telaraña de lenguas se insinúan y despliegan ciertos nudos persistentes que retornan cada vez con mayor densidad en el desarrollo novelístico de Joyce. Lo femenino simboliza temáticamente a Irlanda, nacionalidad que él por analogía asocia al judaísmo mediante la supuesta filiación de una raza. La mujer,

pura diferencia, paralelo de lo irlandés y lo judío: Nora y Miss Popper están juntas en el mismo texto. Hasta *Giacomo*, el lugar de la mujer era el ella impersonal, esa figura bendita que solo había sido tratada como algo inalcanzable. Tendrá que prostituirse primero para poder llegar a Molly Bloom y apropiarse de su voz. Mientras tanto, por única vez en su literatura lo biográfico quedará inscripto bajo el nombre de Nora.

Irlanda y Nora Barnacle responden a una misma tradición que conserva los paisajes de la oralidad recuperada, deuda y apaciguamiento de una existencia en exilio. Este será luego un tema central, el Judío Errante por las calles de Dublín, el

Ulises que protagoniza Leopoldo Bloom en su odisea del 16 de junio de 1904 -homenaje a la primera cita con Nora.

Es en forma homérica que Joyce establece el nexa literario con lo judío, pero en *Giacomo* ya aparece la búsqueda de esa identidad a través del patriarca bíblico, el padre de su alumna a quien le disputa la posesión edípica. Esto nos conduce a un rasgo señalado por Freud en *El Yo y el Ello* que constituye el grado cero, la identificación primaria con el padre de la prehistoria individual, si acaso podemos hablar del sujeto biográfico en una escena de ficción.

A lo largo del capítulo V de *Retrato*, Stephen adjudica a Santo Tomás de Aquino

las reflexiones en torno al arte; en *Giacomo*, la primera persona se resguarda en Loyola y los metafísicos cristianos para mediatizar su estética puesta en juego por un protagonista enfrentado a su formación jesuítica. También las canciones isabelinas sirven de soporte al desgarramiento y al encanto que esa joven provoca sobre la comisura de la letra. Retruécanos, onomatopeyas, eufonía, arpegios ejecutados en el piano, donde el héroe solitario ante la pérdida exclamará: “Ámame, ama mi paraguas”.

Joyce, que se debatía en su creencia, parece despedirse de Dios. La ceremonia deviene misa negra en el primer capítulo de *Ulises*: la cristiandad se disuelve ante la consistencia del exilio como en la diáspora ju-

día. Lacan, en el *Seminario sobre El Síntoma*, 1975-76, hace una lectura de Joyce a través de la figura de Stephen en *Retrato*, afirmando que a Joyce le cuesta desembarazarse de la enseñanza eclesiástica porque hacerlo sería prescindir de la armadura de su pensamiento. Esta vía de condensar sujeto biográfico y personaje lo conduce a ver en él a un redentor: imagen que funciona como prototipo de *père-version*, donde la injerencia de la blasfemia marca el lado negro, femenino, de la naturaleza sagrada.

Jacques Mercanton rescata una observación de Nora refiriéndose a su marido: “*He’s always blasphemous*”. Blasfemia, del latín *blasphemus*; del griego *blásphemos*: de *blásptein* y *phéme*, herir

la fama, palabra injuriosa contra Dios. En cierto modo, Joyce transmuta el tema del supuesto converso en una herejía, como puede leerse en *Giacomo*: “¡Señor Dios, por favor, gran señor Dios! ¡Adiós, gran mundo!... *Aber das ist eine Schweinere!*”. La blasfemia dicha en otro idioma. Según Benveniste, la interdicción del nombre de Dios refrena uno de los deseos más intensos del hombre, el de profanar lo sagrado. La tradición religiosa ha excluido lo sagrado maldito. La blasfemia, a su manera, quiere restablecer esta totalidad profesando el nombre de Dios, pues todo lo que se posee de Dios es su nombre.

El sistema de citas en otra lengua comienza por el título: *Giacomo Joyce*. Las

referencias literarias esculpen su decir -por momentos más próximo a una oda que a una letanía-, a la manera de un narrador que explora y utiliza el conocimiento de su propio saber. No solo no escapa de la paráfrasis, repite sus versos, menciona los libros que ha escrito o está escribiendo. Si Dante fue guiado por Virgilio para recorrer el infierno, Joyce se vale de toda su cultura para encuadrar en sesgo a un personaje.

El espectro de Shakespeare

Joyce alude en *Giacomo* a las conferencias que había dado sobre Hamlet en Trieste. Es el anuncio de la teoría que desarrollará Stephen en el despacho del director de

la Biblioteca Nacional de Dublín, entre las dos y las tres de la tarde del largo día de *Ulises*, dialogando con el poeta A. E. (George Russell), John Eglinton, Lyster, bibliotecario cuáquero, y más tarde Best, cuyo apellido permite un juego de palabras con el testamento donde Shakespeare lega a su mujer *his second-best bed*, su segunda mejor cama. Aun oponiéndose a tomar en cuenta la biografía del autor, porque “el artista teje y desteje su imagen”, Stephen y sus amigos -entre ellos, al final del capítulo, también Mulligan- discuten la relación entre la obra de Shakespeare y su vida privada.

Para Stephen, Hamlet vendría a ser una versión literaria de Hamnet -hijo de

Shakespeare muerto prematuramente-. Ann tiene algo de Ann Hathaway, la adúltera esposa de Shakespeare que lo sedujo con las artimañas de una mujer mayor y después le fue infiel con sus tres hermanos -Gilbert, Richard y Edward-, todos convertidos en personajes. La tesis de Stephen, de la que finalmente él mismo des Cree, se fundamenta en la doctrina estética de Santo Tomás de Aquino y se integra con disquisiciones teológicas sobre el Padre y el Hijo de la Trinidad cristiana: Shakespeare es al mismo tiempo espectro y príncipe.

El obstáculo de sustentar la pregunta sobre el origen -si puede el hijo que no tiene padre ser un hijo- constituye a la

paternidad en una ficción legal:

“Cuando Ruthandbaconsouthamptonshakespeare u otro poeta del mismo nombre en la comedia de errores escribió *Hamlet*, él no era simplemente el padre de su propio hijo, sino que, no siendo más un hijo, era y se sentía el padre de toda su raza, el padre de su propio abuelo, el padre de su nieto no nacido aún, quien por la misma razón nunca nació porque la naturaleza, como el señor Magee la entiende, detesta la perfección”.

Según Stephen, Hamlet el príncipe negro es Hamlet Shakespeare. El Hamlet de *Giacomo*, amargado idealista, solo puede ver en los padres de su amada Ofelia intentos de reproducir su imagen en ella,

por eso es rudo con Polonio, y hace actuar al protagonista como un Hamlet burión ante ese progenitor judío que domina los lazos consanguíneos en los que vive cautiva su Amalia. El narrador de *Giacomo* se transforma en Hamlet mediante la operación de sustituir a un padre, desde el enigma del hijo cristiano que admira y se adueña ilusoriamente de un sitio codiciado a través de la figura del Otro, incipiente gestación de Leopoldo Bloom. De esa manera Joyce se propone dar a Irlanda lo que Shakespeare dio a Inglaterra.

Su catolicismo, la experiencia religiosa trinitaria profunda hasta la risa, de acuerdo a Julia Kristeva, lo confronta con su centro que es la eucaristía, rito por ex-

celencia de la relación con el cuerpo de Dios, pivote de todas las identificaciones. Como si fuera tentador para los críticos explicar al artista por su biografía. Las múltiples insistencias de Joyce -*the grace hoper*- se verían expuestas en la imbricación sustancial del Padre y el Hijo, pero también entre Shakespeare, su padre, el hijo Hamnet y la obra entera del dramaturgo, considerando el parentesco real que traduce la obsesión joyceana por el tema de la eucaristía.

LEOPOLDO & COMPANY

No es casual que Bloom se llame Leopoldo. La figura parece haber sido tomada en