

## GLACOMO JOYCE: UN DISCURSO DE AMOR

JOAQUÍN MIGUEL MECO MEDINA

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

### RESUMEN

El *Giacomo Joyce* es un texto breve cuya coherencia y cohesión a veces parecen desaparecer, pero en el que se hilvana un discurso de amor que recoge y refunde elementos de diversas tradiciones literarias en una perspectiva propia y original, que difumina además la frontera de los géneros. El estilo fragmentado obliga al lector, así como al traductor, a manejar continuas interpretaciones, que a veces sólo cobran pleno sentido desde el conocimiento de la vida del autor. Se trata, por tanto, de aclarar cómo las escenas, dispersas a modo de impresiones emocionales, contribuyen a la construcción del conjunto poético.

### ABSTRACT

*Giacomo Joyce* is a brief poetic text whose coherence and cohesion, at times, seem to disappear, but within which a love story is interweaved, reviving and rewriting elements of different literary traditions in a new and original perspective where gender frontiers seem to fade away. Its fragmented style forces both the reader and the translator to juggle with varying interpretations, which are sometimes only fully understandable in the context of knowledge of certain details of the author's life. The aim of this paper is to clarify how its fragments, in the guise of vague emotional impressions, contribute to the construction of the poetic discourse.

## GIACOMO JOYCE: UN DISCURSO DE AMOR

Último de los textos publicados del autor pero escrito mucho antes, en Trieste, en unos años cruciales para su obra, cuando terminaba *The Portrait of an Artist as a Young Man* y empezaba a idear el *Ulysses*, las apenas dieciséis páginas de *Giacomo Joyce*, como nos cuenta Ellmann (*GJ*: xi), hubieran permanecido ocultas en un cajón de no haber sido por Stanislaw, el hermano de Joyce, quien las rescató para publicarse casi cincuenta años después. Las causas de este pudor por la publicación pudieran ser dos. Una, literaria: Joyce utilizó y transfirió de este texto frases que inspiraron otras tanto en el *Portrait* como en el *Ulysses* y en *Exiles*, incluso párrafos enteros (*GJ*: xvi). La segunda razón pudo haber sido íntima, se trata de una especie de diario emocional de un alter ego con su propio nombre italianizado, Giacomo, profesor como él, que se enamora de una de sus alumnas de las clases particulares. Efectivamente ella existió pero, tal y como rastreó Ellmann (*GJ*: xiv y xv), cuya biografía de Joyce nos aporta innumerables datos de su vida, las fechas no coinciden con las deducidas del relato, por lo que Joyce debió inventarse los encuentros finales. Nos encontramos pues ante un texto altamente estilizado con referencias a personas del entorno más cercano del escritor, su hija y su mujer, pero en el que la ficción irrumpe mezclándose indivisiblemente con la realidad. El propósito de esta comunicación será el de aclarar cómo cada uno de los breves fragmentos, dispersos como impresiones emocionales, contribuyen a la construcción de un conjunto bajo el que se estructura un discurso amoroso vertebrado cuyas claves están ocultas en muchos casos en el vacío narrativo.

Sin embargo, el primer problema con el que nos encontramos radica en la dificultad de clasificar estos fragmentos ya que Joyce deja en su manuscrito unos espaciados diversos, a veces cortos, otras amplios, y otras, ni cortos ni amplios. Algunas veces no se sabe con exactitud si se trata de un fragmento de dos o tres párrafos, o de dos o tres fragmentos distintos. A este intento de rigor en la división del texto tampoco ayuda mucho el aire un tanto vago de estas impresiones emocionales tan fragmentadas. Ésta es la razón principal, probablemente junto con la breve longitud del texto, de que las ediciones del *Giacomo Joyce* vengán divididas siguiendo la

paginación del manuscrito original. Si este escollo fuera resuelto sin polémica, lo cual no parece fácil a la vista de las páginas facsímiles 1, 11, 15 y 16 publicadas en la edición de Ellmann, podríamos hacer sin riesgo una clasificación exhaustiva de los fragmentos, pero aun ante estas dudas que se nos imponen resulta evidente que las escenas están construidas, en primer lugar, sobre descripciones de la amada, destacando detalles que con frecuencia remiten a significaciones más amplias, donde la mente del narrador enamorado la interpreta a ella; en segundo lugar, está compuesto de anécdotas relacionadas con ella, en las que es agente activo o pasivo de los acontecimientos; y en tercer lugar, sobre descripciones de escenas en las que una frase, en forma de clave o sugerencia, nos remite también a ella directa o indirectamente. Es decir, el discurso entero está vertebrado hacia, sobre o por la amada.

Cada escena, entre lo dramático y lo poético, entre la exclamación patética y el balanceo rítmico de una prosa con frecuentes aliteraciones, parece proceder de la semilla de una emoción interiorizada en un narrador que dialoga teatralmente consigo mismo. Lo primero que encontramos son unas exclamaciones que nos guían directamente hacia la descripción de esta alumna de gafas con pesadas pieles olorosas, de movimientos tímidos y nerviosos, de poco hablar y sonrisa breve. Muchas veces la encontraremos asociada con la timidez, a veces lánguida, otras con grititos o risas. Pero desde el principio es elevada sobre las demás por su cuidada caligrafía. Con una lucidez adulta que se contrapone a la juventud de ella, Giacomo no percibe a la amada a través de la atracción ingenuamente idealizada de su belleza, pero los detalles descriptivos –los cabellos, la cara, las manos– y el tono dramático nos sitúan de lleno en la tradición amorosa petrarquista de la poesía, que, como veremos, servirá de impulso sensual en la mente dialógica del narrador, e irá desde lo anecdótico y trivial a lo universal. Por ejemplo, un hecho aparentemente nimio como que ella no se suene nunca la nariz le lleva a una verdad inmutable sobre la grandeza, o una creencia sobre el matrimonio consanguíneo y el aislamiento de la raza judía le da el argumento para justificar las cualidades de madurez que ve en ella. Sin embargo, otras veces puede no darnos ninguna interpretación, como cuando la amada da una flor a la hija del enamorado, y advertimos en ese silencio una intensidad latente. Como volveremos a ver, los senti-

mientos del narrador no se muestran, se deducen o se interpretan a partir de las escenas narradas.

Algunas de éstas son tan cercanas al propio Joyce que existe la tentación constante, saltándonos una de las leyes básicas de la narratología, de eliminar la barrera entre el autor y el narrador. Éste y aquel parecen fundirse cuando da a la amada un libro suyo titulado *The Portrait of an Artist* ¿Estamos pues ante un diario o un poema o un relato? ¿Qué tipo de texto es el *Giacomo Joyce*? El modernismo parece fundir los géneros aprovechando lo que más le interesa de cada cual para generar un discurso cuyos límites sean menos aparentes aunque necesite irremediablemente de las estructuras de los géneros para crear. Y en este sentido parece aprovechar lo que más le interesa para hacer más eficaz la intención del texto. En los temas de sus clases, por ejemplo, volvemos a creer ver un fiel reflejo del autor en las extravagantes técnicas educativas del narrador que cita a místicos y teólogos heréticos del siglo XVII a unas adolescentes alumnas de lengua inglesa. Pero la importancia de este fragmento para la comprensión del discurso amoroso no radica tanto en los místicos, ni en lo que nosotros podamos saber de la vida de Joyce, sino en la reacción de la alumna, que ante la lección de su profesor exclama “*Cbe coltura!*” (GJ: [1]), donde adivinamos la emoción del enamorado al sentirse admirado por la amada, y también su ironía. Esa emoción no expresada es la que nos conecta directamente con el entramado oculto bajo el texto, emociones que en la mayoría de los casos no se explicitan sino que cada lector debe intuir uniendo una a otra hasta recrear, a partir del crisol de sensaciones recopiladas, un relato discursivo implícito. El hecho de que la coherencia y la cohesión de la narración sean invisibles no quiere decir, ni mucho menos, que sean inexistentes, más bien circulan sumergidas como aguas subterráneas que afloran en manantiales aislados para volver a desaparecer bajo la porosidad del relato. El texto cobra sentido, precisamente, en un vacío narrativo que da pie a diversas interpretaciones que afectan también a la traducción. Por ejemplo, cuando Giacomo pregunta, o se pregunta, “...marked you that?” (GJ: [10]) las traducciones consultadas<sup>1</sup> interpretan una interpelación al narratario o bien al público asistente a una conferencia, pero puede leerse como una dialogización más del narrador consigo mismo, siendo ésta mi preferencia a tenor del uso de la segunda persona

del singular en otros fragmentos (*GJ*: [6] y [16]) en los que el narrador también se pregunta a sí mismo, y no al lector. Es decir, el yo que se ve desde fuera refiriéndose a sí mismo como un tú. Estas posibles polémicas ponen de manifiesto la constante necesidad de decisiones interpretativas que el lector, o traductor, debe hacer debido al vacío narrativo.

¿Pero qué podemos decir del material que tenemos delante? En cuanto a las descripciones se centran en elementos del rostro, del cabello, de las manos, o la compara a una flor, o es una flor la que se da entre niñas —anécdota probablemente real que también inspirará a Joyce un poema llamado “*A Flower Given to My Daughter*” (*GJ*: xviii)— o la compara con la Beatriz de Dante, o nos encontramos al enamorado en escenarios como un cementerio o espiando bajo la ventana de la casa de ella. Y cuando busca una descripción psicológica nos remite a la lánguida timidez, la fragilidad o las risitas entrecortadas. Pero estos elementos, aunque tratados de forma realista, son propios del *quattrocento* o deudores de fórmulas románticas en la novela decimonónica, y se funden con ciertos temas del amor modernista como el encuentro fortuito en la ciudad, la salida corriendo para ir a saludarla a la calle, la ironía o las paródicas metáforas con animales considerándola una potrilla acompañada de la yegua de su madre o un pollito de la mano de la gallinota, que reflejan lo molesto de ver a su amada siempre acompañada. A veces una escena naturalista, como la descripción de las prostitutas de Padua, le provocan por oposición la exaltación de la amada. Otros elementos de la descripción, como la caída de la túnica negra que resbala por sus nalgas o los labios lascivos de la boca, nos ponen en contacto con un erotismo latente. Y en la frase final en el *envoy* (*GJ*: [16]), término que en su sentido arcaico significa ‘*Author’s concluding words*’<sup>2</sup>, se lee, tras la descripción de un cuarto con un paraguas y un sombrero sobre un piano, lo que podríamos llamar un exabrupto sexual “Love me, love my umbrella” (*GJ*: [16]), liberando la tensión sexual avivada por un discurso de amor que ha sido codificado a partir de la reelaboración de múltiples discursos amorios, tanto tradicionales como modernos, pero siempre a través de la mente del enamorado. Es en este sentido en el que la posesión a la que aspira Giacomo no es tanto la física, que queda subyacente hasta el final en la tensión narrativa, sino la mental. Busca sobre todo dominarla intelectualmente: siente la felicidad

de saberse admirado, la ensalza cuando ella escucha e ironiza cuando ella da una opinión ingeniosa, intuimos incluso lo molesto que le resultan las ideas que ella repite como propias porque las ha escuchado en su familia, ideas de patriotismo estúpido, que además es un tema recurrente en Joyce. También se encoge ante la impotencia del fracaso cuando considera que sus palabras son en la mente de la amada como piedras frías hundiéndose en un cenagal. Y la ambigua decepción física a la que acudimos en uno de los encuentros finales queda salvada por la creencia de que ella ha bebido de sus pensamientos, hasta el punto de hacerle exclamar que puede entonces poseerla quién quiera, pues su influencia ya ha dejado una huella.

Una influencia en la que el profesor rivaliza con los padres de la amada. Y es que la familia como tema, que en palabras de Brown, aparece “importantly connected” (Brown: 10) a la obra de Joyce, también está presente en este discurso amatorio. Por una parte la familia de la amada, quien aparece con su madre varias veces con las ya mencionadas metáforas cuadrúpedas y cacareantes, pero es el padre quien cobra más relevancia al obligarnos a ser partícipes de una equiparación con el personaje de Polonio en *Hamlet*, obra también muy recurrente en Joyce sobre la que dio unas lecciones en Trieste por aquellos años (Brown: 141). Partiendo de la rudeza del príncipe hacia el padre de Ofelia, Giacomo llega a preguntarse sobre el posible doble sentido de la cita que usó en su primera lección: ¿Se refiere a que sus posibles sentimientos hacia el padre de su amada le hicieron ver un nuevo matiz de la naturaleza psicológica del héroe de Shakespeare? Esta reflexión no se hace explícita, debe ser construida por el lector a partir del contexto de las otras escenas, a las que en muchos casos les ocurre un fenómeno paralelo de encubrimiento, obligándonos a acercarnos de modo indirecto a la intención-tensión que sustenta el texto. Pero no todas las escenas mantienen una única y unívoca intención. Cuando habla con el padre de la amada se refuerza la anterior exclamación admirativa de la niña con el comentario del padre “*Mia figlia ha una grandissima ammirazione per il suo maestro inglese*” (GJ: [5]) pero también la incomodidad del amado ante las palabras del padre. Tal es así que acaba por invocar a modo de auxilio, como aterrado ante ese hombre, la ayuda de San Ignacio de Loyola, otro referente típico de Joyce. Pero lo

que quizá más llama la atención de esta escena es el asombroso uso, en un texto tan breve, de nada menos que de catorce adjetivos para dar una impresión de todo lo que él siente haber capturado tras el tono de las palabras del padre: cortesía, benevolencia, curiosidad, confianza, sospecha, naturalidad, impotencia senil, confidencia, franqueza, urbanidad, sinceridad, aviso, *pathos*, compasión.

La mente imaginativa de Giacomo, atizada por el temor hacia el padre de ella, está en una alerta máxima que capta, o cree captar, la multiplicidad de matices psicológicos tras las palabras ¿Se imaginan una novela en que cada frase de diálogo fuera acompañada de unos catorce adjetivos para describir el tono con el que cada personaje habla? Es probable que este ejemplo de deseo de llevar a más la imitación de la realidad en la ficción, hasta el punto de aspirar a una especie de realismo científico, nos lleve, y sin duda llevó a Joyce, a la conclusión del colapso narrativo de los modos tradicionales, siendo los moldes insuficientes para las nuevas realidades que querían mostrarse, y abriendo el camino para la supremacía teórica de la voz interior. Es en este nuevo marco de interiorización de la voz donde los elementos tradicionales y modernos del discurso de amor se funden. Pero volvamos a la familia. Esta vez a la familia del enamorado, que es un nuevo elemento añadido al discurso amatorio clásico ¿Cuándo se había visto en la tradición poética que un amante cortés tuviera mujer e hija? Si ya vimos que la referencia a la hija tiene sentido porque es la depositaria de un regalo de su alumna, la referencia a la mujer de Giacomo -a quien se menciona con el nombre real de la mujer de Joyce, de hecho no sabríamos ni siquiera el papel de ese personaje mencionado si no conociéramos la biografía del autor- cobra sentido en una escena que sabemos alejada de las primeras en el tiempo y en el espacio. Giacomo es al fin deseado y besado por la amada, ella le llama James, ya no están en Italia, él se encoge de ardor, se dice a sí mismo que está perdido y exclama “Nora” (*GJ*: [15]), como pidiendo ayuda, tal y como hiciera antes por otra razón con Ignacio de Loyola. Quizá sea importante hacer notar que Giacomo, dialogando consigo mismo, se preguntó mucho antes si había andado alguna vez por Dublín de noche sollozando otro nombre, como en ese momento lo hacía con el de la alumna, y suponemos que se trataba de Nora, con lo que su mujer habría estado vagando implícita en

el vacío narrativo antes de ser mencionada ¿Pero qué nos quiere decir con ese recuerdo de Nora justo cuando consigue los besos de la amada? ¿Debemos imaginarnos a un Giacomo materializando al fin el deseo frustrado, quizá ya sin la ilusión viva del pasado, y cuyo fracaso estaría sutilmente anunciado en la mirada que describe como maliciosa al encontrársela en el zaguán en la escena previa? Probablemente tendríamos que acudir a otra serie de catorce adjetivos para llenar de matices esa exclamación repentina. Y es que a la hora de revelarnos sus emociones el narrador es parco. Debemos inferirlas constantemente.

Para transmitirnos algunas de esas emociones, tan frecuentemente escondidas tras divagaciones, parodias o silencios, Joyce recurre varias veces a las canciones. Lo hizo con la letra de una balada de John Downland, “Loth to Depart”, para decirnos cómo aborrece el adiós, con la noticia de la separación de la amada, y lo hace al final otra vez citando las variaciones de un músico holandés de una antigua tonada, “Youth has an end”, para introducir al tema de la pérdida de la juventud, que no sólo pasa por él sino también por su ex alumna, ya casada, quien le parece otra. La fugacidad inexorable del paso del tiempo, preludeo en la tradición poética de la llamada al *Carpe Diem*, es en el *Giacomo* un frustrante impedimento hacia la felicidad y desemboca directamente en la negativa de ella ante sus requiebros, a quien deja de lado como el pueblo a Jesucristo al preferir a Barrabás (*GJ*: [16]), según la metáfora del propio Joyce, a quien según Ellman le atraía la imagen de verse rodeado de traidores, como Jesucristo o Parnell (Ellman: 326). Cuando Giacomo vuelve a visitarla, en aparente contradicción con sus reticencias de la escena anterior, sin explicarse tampoco las huellas psicológicas de su cambio de actitud, es entonces ella quien se muestra inexpugnable. Llegado este momento y desprendido de la fantasía en la que se replegaba a sí mismo con el placer por el puro placer de sentirse amando, dice o piensa la frase final que ya conocemos, que con su carga sexual deja atrás la débil realidad que rodea al enamorado, tan pronto plena de alegría como triste o temerosa, entre dramática y poética, y que al fin se ve liberada de esa cárcel de amor que sería la conciencia enamorada.

El discurso de este enamorado que se deleita en lo autosuficiente de su conciencia, fluctuando de la narración al monólogo y del monólogo a



la narración (Brunazzi: 123), nos hace pensar en el acierto de la narración fragmentada para el tema del amor-pasión o enamoramiento, escogiendo los momentos que sugieren la tensión amorosa y elaborándolos poéticamente a partir de una visión microscópica en la que la influencia del detalle marca el rasgo característico de la intimidad psicológica. Hemos visto como los elementos de este discurso de amor beben de múltiples fuentes, tanto de la tradición más clásica, la romántica, la realista o la naturalista, así como de la sensibilidad modernista, más irónica y de referencias sexuales. En cuanto a los elementos más tradicionales, estos se han vaciado de sus contextos originales —el cementerio no conlleva la muerte de su amada sino la de otro, ni la conciencia del paso del tiempo llevaba al *Carpe Diem*—. Y todos juntos se reelaboran en un discurso poético interiorizado en la mente de un narrador que dialoga consigo mismo, y cuyo sentido, al que sólo podemos llegar a través del texto, se encuentra con frecuencia, sin embargo, en el espacio del vacío narrativo donde se teje el discurso de amor.

#### BIBLIOGRAFÍA

- BROWN, RICHARD. (1985). *James Joyce and Sexuality*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BRUNAZZI, ELIZABETH. "The Voice of an Unseen Reader" (P. 121-126). Bollettieri Bosinelli, R. M.; Marengo Vaglio C.; Van Boheemen, Chr. *The Languages of Joyce*. (1988) Selected Papers from the 11th International James Joyce Symposium, Venice, 12-18 June 1988. Amsterdam: John Bejamins.
- ELLMANN, RICHARD. (1991). *James Joyce*. Barcelona: Anagrama.
- JOYCE, JAMES. (1983). *Giacomo Joyce*. Introduction and notes by Richard Ellmann. London: Faber and Faber.
- JOYCE, JAMES. (1970). *Giacomo Joyce*. Serie los heterodoxos. Barcelona: Tusquets.

#### NOTAS

- 1 En la traducción de Alfredo Mantilla se lee "... ¿Se dieron cuenta?" (*GJ*, 1970: [10]) y en la de Enrique Castro y Beatriz Castro "...¿Habían ustedes notado esto?" (Ellmann: 382)
- 2 1998: Oxford Dictionary.