

El Signo Indiscreto de Finnegans Wake

Signs of Awakening in Finnegans Wake

by

Ricardo Navarrete Franco

ISBN: 1-58112-016-8

DISSERTATION.COM



1997

BLANK

TESIS DOCTORAL

DEPARTAMENTO DE FILOLOGIA INGLESA:
LITERATURA INGLESA Y NORTEAMERICANA

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

EL SIGNO INDISCRETO DE FINNEGANS WAKE

REALIZADA POR: RICARDO NAVARRETE FRANCO

DIRIGIDA POR EL DR. D. FRANCISCO GARCIA TORTOSA

Sevilla, 1995

Para April, que comprendió lo que esto tiene de absurdo, y para
Conchita, que no necesitó entenderlo.

Índice:

Introducción.....	5
CAPITULO 1: Tradición y Crítica.....	9
1.1. La situación de <u>Finnegans Wake</u>	9
1.2. "riverrun" y el signo indiscreto	23
1.3. <u>Finnegans Wake</u> y su Crítica.....	35
CAPITULO 2: Escrituras.....	52
2.1. El pie de la Letra	53
2.2. Escritura y Visión interior	64
2.3. Escritura y Escrituras	70
2.4. Las Escrituras de Vico.....	75
2.5. Semasiografía y Sintaxis	95
2.6. Auto-referencialidad.....	107
CAPITULO 3: En Torno al Autor.....	115
3.1. El Autor y su Muerte	115
3.2. Shem y la mirada de Joyce	129
3.3. La Muerte y el Autor.....	150
CAPITULO 4: El Libro de los Muertos de Joyce	182
4.1. El <u>Libro de los Muertos</u>	182
4.2. La Boca de Shaun.....	193
CAPITULO 5: Analogía, Repetición, Coincidencia	308
5.1. <i>Calembur</i>	312
5.2. Aliteración, Rima, Repetición	317
5.3. Onomatopeya	335
CONCLUSION	363
OBRAS CITADAS	364

Introducción.

Para escribir otra tesis sobre James Joyce quizás haga más falta una coartada que una justificación. Sólo desde 1980 el nombre "Joyce" ha producido más de 2.500 entradas en la bibliografía general de la "Modern Languages Association;" y el número es impreciso porque aumenta constantemente.¹ En el mejor de los casos, se podría aspirar a conocer parte de esa producción, y tal vez a complicar las cosas un poco más sumando aún otro párrafo a una de esas entradas, a la guía de tesis doctorales. Pero la coartada está cerca, porque quienes estudian a Cervantes, Shakespeare, Proust y tantos otros se encuentran en la misma situación--los estudios literarios, si se quiere, están en esa situación--de forma que renunciar al estudio de escritores como éstos debido a la envergadura del proyecto o lo limitado de sus resultados sería quitarle a la literatura cierta parte de su interés.

Tratándose además de Finnegans Wake, lo que se puede añadir no es mucho, porque es un libro que, en definitiva, no se sabe cómo leer, cómo citar, ni cómo convertir en objeto crítico. Es cierto que una estrategia legitimadora para hacerse sitio dentro de esta producción tan amplia es delimitar el campo de estudio, pensar que la Biblioteca del Congreso tiene por ahora sólo 101 títulos que nombran la última obra de Joyce. Sin embargo, la lectura de Finnegans Wake lleva pronto a reconocer que los límites del experto son una forma de condonar de antemano todo lo que se ignora, un consuelo para olvidar por un tiempo que Finnegans Wake, como cualquier otra obra, es antes que nada un libro entre miles de libros, de los que difícilmente se puede separar.² También es cierto que, por eso, al estudiar

¹ El total está, según dice Umberto Eco en un contexto similar, "en el límite de lo indocumentable" (Límites 103).

² "Joyce cannot *not know this*. He cannot, for example, not know that the book of all books, *Ulysses* or *Finnegans Wake*, is still fairly inconsequential among the millions and millions of other books in the Library of Congress" (Derrida, "Ulysses Gramophone: Hear

Finnegans Wake hay poco que decir y aún menos lucimiento, pero lo que se aprende no tiene precio.

El punto de partida de esta tesis es el reconocimiento de la falta de separación entre las palabras, de la falta de discreción en el signo de Finnegans Wake. Desde una perspectiva estructural, se podría pensar que esto implica que Finnegans Wake no está organizado como lenguaje, ya que "[u]na manera de definir el lenguaje sería decir que empieza y acaba en la discreción" (Malmberg 146), aunque lo que ocurre, más bien, es que la crítica posterior ha tenido que modificar esa opinión. De hecho, la falta de discreción del signo ha sido entendida de forma variada desde distintas perspectivas, desde la creencia de que así se manifiesta el inconsciente hasta críticos que consideran que FW rompe la idea de linealidad del lenguaje. Mi propuesta es que éstos efectos sólo son posibles si se acepta primero el carácter no discreto del signo, tanto en FW como en una definición amplia del lenguaje. Una mirada retrospectiva a la discreción permite descubrir su ausencia en la escritura pre-jeroglífica, concretamente en lo que Ignace Gelb llama escritura semasiográfica, en la que la fuerza de los parecidos se impone sobre el carácter diferencial del alfabeto. También es relevante en la distinción que hace Vico entre escritura heroica y convencional e, igualmente, en FW, que no se queda atrás a la hora de incluir distintos sistemas de escritura según corresponde a los ciclos vicianos.

Joyce afirmaba que los tres centros de la obra eran el sueño, la historia y la muerte. La muerte, cuyo tratamiento en FW ha estado a menudo supeditado a una metáfora del sueño, tiene en la falta de discreción su terreno privilegiado. Se ha dicho en ocasiones que la existencia es la conciencia de que el mundo existe en unidades discretas, que intencionalidad es vida; a lo que hay que añadir que FW da cuenta de una forma de vida tras la muerte en

Say Yes in Joyce" 588). Para una reflexión más amplia, ver Gadamer, "Los límites del experto" (127-45).

que el mundo existe en unidades no discretas, donde la intencionalidad del sujeto resiste la impersonalidad del medio lingüístico.

El tratamiento de la muerte tiene aún mayor provecho si se enmarca en su contexto tradicional, que no es otro que la relación entre el autor y su obra, además de la obra misma. La idea tradicional de la fama, la evolución en la eficacia de los epitafios son un intento de supervivencia del individuo, donde escritura, muerte y sujeto se combinan de forma característica para conseguir un mensaje durable. El Libro de los muertos egipcios, uno de los muchos textos que iluminan FW, es también un epitafio ideal, otro modelo que explica el grado de presencia del autor en su obra, así como una pieza relevante para entender la sucesión de incidentes en el libro.

Estas correlaciones entre escritura, autor y muerte explican también la presencia de estrategias poéticas en la obra. Como consecuencia de la falta de discreción del signo, la distancia que separa las distintas articulaciones del sistema se reduce. Al borrar sus límites, el signo da la impresión de que la parte y el todo se encuentran fundidos, que sonido y sentido van juntos, aunque la estrategia consiste en cubrir arbitrariedad y linearidad con falta de discreción. La violación de una característica esconde las limitaciones de las demás.

La oscuridad del lenguaje y su falta de discreción proyectan la sombra de su autor. Incluso las lecturas no necesariamente controladas por el proyecto del autor (por ejemplo, la invasión de Finlandia con posterioridad a la publicación del libro que el mismo Joyce decía haber predicho, Ellmann 742) se añaden a la caracterización de la muerte, entendida en el sentido en el que Barthes hablaba del recuerdo de la muerte como mensajes no intencionales. Los signos indiscretos del despertar de Finnegan son también

signos del retorno del autor a través del lenguaje, un retorno sin revelación fuera de lo humano, ni resurrección más allá de la materialidad del texto.³

³ Las referencias a Finnegans Wake siguen la costumbre de la crítica joyceana. Los libros se expresan con números romanos en mayúscula, los capítulos con romanos en minúscula (por ejemplo, II.iv es el libro segundo, capítulo cuarto). Las citas señalan página y número de línea (por ejemplo 144.11 se refiere a la página ciento cuarenta y cuatro, línea once). Las notas que aparecen en II.ii se reseñan como L (left), R (right) y F (footnote) (por ejemplo, 286.L1 es la primera nota de la izquierda de la página doscientos ochenta y seis). En ocasiones me he permitido abreviar el título a FW. Las citas a la Ciencia Nueva de Vico también siguen la costumbre; por ejemplo (I [445] 195) es el volumen I, epígrafe 445, página ciento noventa y cinco. Por otra parte, hay una serie de autores de los que se cita con más frecuencia sólo una de sus obras, por lo que, a menos que se indique de otra forma, para los siguientes libros se da sólo el nombre del autor: Atherton, The Books at the Wake; Eco, Obra abierta; Ellmann, James Joyce; Foucault, The Order of Things; Hayman, A First Draft Version of Finnegans Wake; McHugh, Annotations to Finnegans Wake (las páginas son las mismas); Tindall, A Reader's Guide to Finnegans Wake.

Capítulo 1: Tradición y Crítica.

"Hay palabras escondidas dentro de otras, como piedras"(Céline 367).

1.1. La situación de Finnegans Wake.

Finnegans Wake ha producido un impacto fundamental en la reflexión crítica contemporánea, pero muy pocos lectores. Eso dice mucho de la clase de libro que es, de la crítica que desata, del lector que se aventura en sus páginas y, sobre todo, dice mucho de la clase de trabajo que empieza aquí. Poco después de su publicación en 1939, Harry Levin describía la situación en estos términos:

Our attempts to criticize *Finnegans Wake*, in the two years since its definite appearance, have been about as accurate and as adequate as the efforts of Aesop's blind men to describe an elephant. Lacking the full perspective that Joyce alone had eyes to see, we have been left with one of the white elephants of literature. (140)

La situación cambió poco hacia 1958, cuando Robert Bierman, por ejemplo, escribía sobre "White and Pink Elephants: 'Finnegans Wake' and the Tradition of 'Unintelligibility'" y resumía las críticas en dos:" (1) it breaks with all tradition; and (2) it is unintelligible" (62). Bernard Benstock, en Joyce-Again's Wake(1965), hablaba de "Forty Ways of Looking at a White Elephant." En 1984 Patrick McCarthy volvía a confirmar el tinte peculiar de la obra al resolver que "the most serious charge, perhaps, is that the book simply does

not make sense" ("Structures of Meaning" 560). David Hayman jugaba con la misma imagen en 1991, esta vez para defender la posición de los críticos genéticos dentro de los estudios joyceanos: "genetic critics may be like the blindmen with the elephant, but their senses of touch are sharp" ("Reading Joyce's Notebooks" 9). Se diría que la perplejidad inicial no ha hecho más que aumentar sus proporciones y que, como en la canción popular, son muchos los elefantes que se balancean en la tela de una araña.

Aceptar la explicación de Levin sobre el libro, su crítica y sus lectores, es sólo cuestión de tiempo, porque, por seguir con el mismo ejemplo, si uno busca elefantes en las páginas de FW, es fácil encontrarlos, naturalmente, en relación con la zoología, aunque en ese caso se parecerían mucho a un león: "the stiar, the tigara, the liofant" (599.06). Si aparecen en un zoo, en cambio, su relación puede ser con Zeus--concretamente su estatua de oro y marfil en Olimpia (McHugh)--: "that white and gold elephant in our zoopark" (564.05-6). Es posible también que formen parte del padre nuestro que rezan los animales antes de irse a dormir, o que hagan referencia a un alquimista: "Panther monster. Send leabarrow loads amorrow. While loevdom shleeps. Elenfant has siang his triumph, *Great is Eliphaz Magistrodontos*" (244.34-6). Pueden llevar a la zona de "Elephant & Castle" de Londres (y de ahí a la infanta de Castilla), a una tienda de impermeables en Dublín, o a la sigla H.C.E. del mismo Earwicker: "The elephant's house is his castle" (537.01-2), "expensive rainproof of pinked elephant's breath grey" (461.05). Incluso, volviendo a la fábula de Esopo, podría pensarse que no son cuatro los sabios, sino los elefantes: "like four wise elephants inandouting under a twelve podestalled table" (513.34-5). No es extraño que, cuando las palabras se relacionan de esta manera, ocurra lo que Umberto Eco, estudioso de antiguo de FW, diagnostique en estos términos, aunque su ejemplo es un cocodrilo:

Es posible jugárselo todo y afirmar que hay una relación entre el adverbio *mientras* y el sustantivo *cocodrilo* porque--y como mínimo--

ambos aparecen en la frase que estoy leyendo. Pero la diferencia entre la interpretación sana y la interpretación paranoica está en reconocer que la relación es, precisamente, mínima, o en deducir, por el contrario, de este mínimo lo máximo posible. El paranoico no es quien nota que, curiosamente, *mientras* y *cocodrilo* aparecen en el mismo contexto: es quien empieza a preguntarse por las razones misteriosas que me han inducido a juntar precisamente estas dos palabras.

(Límites 62)

Efectivamente, el argumento de Eco se puede proseguir buscando las coincidencias de su ejemplo, el "cocodrilo," más que lo que el argumento tiene de lógico. Según Foucault, esto no es paranoia, sino superstición, "[t]his is how superstitions arise whereby people believe that the sun is a crocodile." En la historia de la escritura, los signos escritos van adquiriendo, poco a poco, valor metafórico, "these metaphors become progressively more complicated, and are soon so far from their points of origin that it is difficult to recall them. . . . and it is how allegorical discourse (so frequent in the most ancient literature) comes into being, as well as the illusion that knowledge consists in understanding resemblances." La evolución no lleva al progreso de la superstición porque, Foucault continúa, "the history of language endowed with a figurative writing comes soon to a halt" (110-11). A pesar de esta evolución hacia lo razonable, Joyce sugiere una y otra vez que lo medieval vuelve, y la lectura de FW ilustra continuamente la facilidad con la que el pensamiento puede encontrarse al límite del sentido.⁴

Por razonamientos como el que antecede, que por ahora es sólo un ejemplo inicial, Finnegans Wake continúa provocando la división de su posible audiencia al menos en dos grupos que practican, característicamente,

⁴ "Take Yeats, for example, he is a true medievalist with his love of magic, his incantations and his belief in signs and symbols, and his later bawdiness. *Ulysses* also is medieval but in a more realistic way, and so you will find that the whole trend of modern thought is going in that direction" (Power 93).

la exclusión mutua. Por un lado está la reacción que Hazlitt ya detectaba ante los poetas románticos: "[t]he vulgar do not read them; the learned. . . do not understand them, the great despise, the fashionable. . . ridicule them" (Winkler 153). Por otro lado, la actitud de poetas como William Blake, quien defendía que "What is Grand is necessarily obscure to Weak men" (Foakes 18). Joyce, por su lado--un tercer lado--hacía lo propio al comentar sobre "Anna Livia": "they say they cannot understand it, therefore they say it is meaningless" (Ellmann 542), poniendo así también a su lector a la defensiva. Frecuentemente, los que estudian FW contemplan impotentes estas dos posturas irreconciliables y con su elección toman partido de forma más o menos tácita. Son casos como los de Bierman, Benstock, McCarthy o Hayman, que se acaban de citar. Pieter Bekker es más elocuente en cuanto que sondea los extremos a los que llegan las opiniones dispares:

During the fifty-odd years or more since extracts from "Work in Progress" first began appearing in little magazines, reactions have ranged from the angrily dismissive--declaring that 'life is too short and Literature too precious for something much worse than levity and affectation--namely for outright Rot'[1]--to the proclamations of the adulators intent on asserting Joyce's revolutionary role in the world of letters and 'Work in Progress' a work 'without parallel in modern literary history,' in which the English language 'reaches heights not achieved since Shakespeare'. (185)⁵

Para resumirlo en pocas palabras, unos dicen que es de tontos leerlo, y otros responden que es de tontos no leerlo. Para unos, lo ininteligible es el punto de

⁵ Ver también Attridge, "Unpacking the Port-Manteau, or Who's Afraid of Finnegans Wake?" Bishop 337, en lo que se refiere a "Anna Livia." Igualmente, varias tesis doctorales se han centrado en los límites de inteligibilidad de FW, como la de Paul E. Ady, "Readability, Modes of Comprehension and Two 'limit texts': Thomas Mann's Doktor Faustus and James Joyce's Finnegans Wake (DAI 1985 2870-A); otras encuentran diversas respuestas a la supuesta ininteligibilidad de FW, la "indeterminación" en Carol Camper, "James Joyce: Stylistic Strategies of Indeterminacy" (DAI 1983 44: 174-A), o el "esoterismo" en Craig Murray Carver, "The Esoteric Joyce" (DAI 39: 5500A).

llegada; de ahí no están dispuestos a pasar. Para otros, es el punto de partida. El dilema no es ni mucho menos único en la historia de la literatura. Por citar sólo un caso representativo, la visión imaginaria del Retablo de las Maravillas ilustra la paradoja de toda ficción, es decir, el choque entre la realidad del sentido común del furrier y la imaginaria de Chirinos, como lo será después la de Sancho y Don Quijote. El lector toma partido por la perspectiva literal y considera a quienes se dejan engañar hipócritas o locos, o se suma a la "maravilla" y recrea una realidad imaginaria. La diferencia entre ambas actitudes no está, aparentemente, en la capacidad intelectual de cada uno, sino en su grado de tolerancia. Las libertades que Joyce ciertamente se permite al abrir los límites de la lengua no tienen sentido si no encuentran en la tolerancia del lector el primer punto de contacto.⁶

Y es que dar una réplica consciente de lo que es inconsciente, representar un sueño del que ni siquiera el soñador está seguro, sin duda, plantean problemas de difícil solución. Freud, o más bien su paciente, tiene que interpretar, pero no representar.⁷ Por si las dificultades fueran pocas, el plan de FW era, al parecer, aún de mayor envergadura: "[a]s Joyce informed a friend later, he conceived of his book as the dream of old Finn, lying in death beside the river Liffey and watching the history of Ireland and the world--past and future--flow through his mind like flotsam on the river of life" (Ellmann 557, énfasis añadido).⁸ El tratamiento literario del principio de no

⁶ Es también la distinción que hacía Hillis Miller entre críticos "canny" y "uncanny" (véase Edward Said xiv) y la situación paradójica que a veces asalta al crítico que comienza en la oscuridad y acaba consiguiendo cierta penetración en su objeto de estudio (Paul de Man lo llama Blindness and Insight (102-41).

⁷ Freud, hábil retórico, se hace la pregunta, pero la responde con otra: "Qué haríais vosotros ante una manifestación mía que juzgárais incomprendible? Sin duda me interrogaríais: Y entonces, ¿por qué no hemos de hacer lo mismo con respecto al durmiente? ¿Por qué no preguntarle a él mismo lo que el sueño significa?" (Introducción 101). Para Joyce, dice John Bishop, "spectral entry into these considerations must inevitably proceed from reflection on the more easily accesible experience of dreaming, where already the Wake's sleeping hero is not all there" (44).

⁸ Kimberly Devlin se cuestiona la procedencia de este conocido comentario, ya que Ellmann lo atribuye a un amigo de Joyce cuyo nombre no se menciona. Según Glasheen, se trataría quizás de Dan O'Brien (Devlin 186, nota 2). Las evidencias internas llevan a Devlin a entender la descripción de FW al revés, "not as the dream of the mythic figure who becomes

contradicción en el sueño, la muerte, la ausencia de cambio en una supuesta historia ideal eterna o la disolución de cualquier tipo de omniscencia narrativa, aparentemente objetivos a alcanzar, facilitan el que se dé a la obra la etiqueta de "ilegible;" a despecho de Joyce el autor, y muy a tono con las bravatas del personaje principal de su vida pública como escritor.⁹ Superar esta clase de obstáculos suponen diecisiete años de trabajo para el autor; y un rompecabezas--"a lubberly whide elephant" (300.F4)--para quienes intentan averiguar qué hacer con él.¹⁰

FW puede llegar a significar así, por lo ambicioso de su proyecto, la reducción al absurdo de la coherencia estilística de Joyce. Al menos eso había pensado ya Eliot sobre Ulysses cuando dijo que "Joyce had killed the 19th

in his twentieth-century incarnation an ordinary man, but rather as the dream of an ordinary man who envisions himself as a mythic figure" (63). La diferencia no tendría mayor importancia si no fuera porque, entendido de esta forma, se comprende también la predilección de Joyce por hacer que sean los personajes ordinarios quienes se apropien de "heroic guises from history" (64). Por otra parte, la idea de que la obra trata de uno o varios sueños, que se puso muy pronto en circulación debido, entre otros, a Edmund Wilson, también ha sido parcialmente cuestionada de forma convincente por Attridge en "The Dream of Interpretation." Katie Wales dice que "[o]nly once does Joyce explicitly refer to it as a kind of a dream-vision. He apparently told a friend (date not specified) that it was the 'dream of old Finn,. . . .' As Attridge states (1988: 211, note 2), the popular notion that it is the dream (and dreams within dreams) of a Dublin publican (see, e.g., Burgess, 1973: 130f.) seems to derive from Edmund Wilson's article on Joyce in the *New Republic* (1929) no. 61 before the work was finished. Joyce himself did not deny the claim, but probably only for the reason that he recognised the 'authority' of the reader not author" (165, n.1). Sería más que pretencioso desacreditar, con un par de citas, años de estudio en torno al tema. Sólo pretendo anotar que, si FW trata del sueño, no es sólo un sueño; va mucho más allá; lleva a plantearse, por ejemplo, la naturaleza del lenguaje y su relación con la muerte o la historia, aspectos que a menudo se han pospuesto en el estudio de la obra.

⁹ Cuando Joyce--un ejemplo entre muchos--barajaba la idea de su biografía, tenía clara la clase de imagen que de él debía perdurar; "without saying so directly he made clear that he was to be treated as a saint with an unusually protracted martyrdom" (Ellmann 644); una actitud que debe entenderse con cierta ironía, a juzgar por el hecho de que el mismo Joyce se refiere a este proyecto como "Martyrology of Gorman" (349.24).

¹⁰ La imagen del rompecabezas para explicar FW es otra de las que se usan frecuentemente en la crítica joyceana, "un verdadero y gigantesco rompecabezas lleno de acertijos y juegos de palabras" (Carnero 1). Clive Hart, advirtiendo la universalidad de temas y la amplitud de su tratamiento, comprueba que la obra es como un puzzle de piezas tan pequeñas que una de ellas siempre puede encajar en algún sitio: "If the pieces in a jig-saw puzzle are made small enough and numerous enough, a piece of almost any shape can be made to fit--especially if the picture consists of several superimposed patterns" (34). Para Margot Norris, la clave del rompecabezas es que el todo está en la parte, "the key to the puzzle is the puzzle because dreams are puzzles" (5). Esta opinión está muy cerca de la de Derrida, aunque su imagen sí es diferente: "each writing is at once the detached fragment of a software and a software more powerful than the others, a part larger than the whole of which it is a part" ("Two Words" 148).

century, exposed the futility of all styles, and destroyed his own future. There was nothing left for him to write another book about" (Ellmann 542).¹¹

Escribir como lo hace Joyce en FW, no es difícil admitir, parece indicar una obsesión permanente; hace sospechar que, como decía Samuel Johnson de Macpherson, "a man might write that stuff for ever, if he would *abandon* his mind to it" (Levin 178). Lleva a decidir, igualmente, si la literatura que surgiera de ese esfuerzo sería valiosa o si, como pensaba Stanislaus Joyce, se vaciaría de contenido. "If literature is to develop along the lines of your latest work," le decía a su hermano haciendo un chiste fácil, "it will certainly become, as Shakespeare hinted centuries ago, much ado about nothing" (Ellmann 589).

La aparente falta de valor, o más bien la disonancia entre contenido y el esfuerzo interpretativo, lleva la discusión, no ya de FW sino de buena parte de la literatura contemporánea, a la distinción entre significado explícito y significado escondido, un callejón de salida incierta. De hecho, para algunos fuerza una oposición entre lo abstracto, al extremo ininteligible, y el arte popular, al otro. Wolfgang Iser cita a Susan Sontag cuando ésta comenta que "[a]bstract painting is the attempt to have, in the ordinary sense, no content; since there is no content, there can be no interpretation. Pop Art works by the opposite means to the same result; using a content so blatant, so 'what it is', it, too, ends by being uninterpretable.' But in what sense is pop art uninterpretable?" Iser dirige su respuesta a mostrar que el arte supuestamente popular de ninguna manera evita el significado escondido; más bien lo manifiesta por otro camino:

What pop art does is to confirm what the interpreter seeks in art, only to confirm it so prematurely that the observer is left with nothing to

¹¹ Quizás sería productivo poner este comentario en relación con la idea que Eliot tiene del quehacer del poeta clásico, el cual agota las posibilidades de la lengua, porque en ese sentido lo que dice de Joyce podría interpretarse como un elogio (Ver What is a Classic? 24).

do if he insists on clinging to his conventional norms of interpretation. The strategic effect of this technique is to give a shock to the observer who wants to bring into play his tried and trusted methods of viewing art. (The Act of Reading 11)

Margot Norris, que traslada un argumento parecido a FW, recuerda en este sentido la idea de "idle talk" de Heidegger: "talking extensively about something, writes M. Heidegger, "covers it up and brings what is understood to a sham clarity--the unintelligibility of the trivial" (80). Estos ejemplos deshacen el argumento de quienes llevan la diferencia entre ambos extremos hacia una oposición binaria determinada, obviando quizás el hecho que lo abstracto se opone a lo popular sólo en ciertas situaciones históricas y que, como argumenta Iser, el intento del arte pop por evitar el "significado escondido" no hace más que llamar la atención sobre él, siendo así que "by explicitly refusing even to contain a hidden meaning, it directs attention to the origins of the very idea of hidden meaning" (The Act of Reading 11).¹² Jonathan Culler, en el prefacio a On Deconstruction comenta en forma parecida que "because of its exploration of the limits of intelligibility, literature invites or provokes theoretical discussions that draw in or draw upon the most general questions of rationality, of self-reflexivity, and of signification. . . . Alvin Gouldner defines rationality as "the capacity to make problematic what had hitherto been treated as given" (11). Esto no es decir, por tanto, que Finnegans Wake se sitúe en uno de los polos de esta oposición, o que su significado, su secreto, esté más escondido que en otros casos, sino que tal oposición es problemática ya de por sí, porque no es más que parte de

¹² Riffaterre hace una apreciación similar cuando estudia la función del cliché en la prosa literaria: "[e]l cliché no pasa nunca desapercibido; por el contrario, siempre se destaca" ("Función del cliché en la prosa literaria" 196). Giorgio Agamben igualmente, aunque en tono más solemne, apunta lo que este deseo por lo comunicable puede tener de infantil: "[p]erhaps the age of absolutely speakable things, whose extreme nihilistic furor we are experiencing today, the age in which all the figures of the Unspeakable and all the masks of ontotheology have been *liquidated*. . . perhaps this age is also the age of man's in-fantile dwelling (in-fantile, that is without Voice or will, and yet *ethical*, habitual) in language" (92).

una reflexión amplia sobre la idea misma de inteligibilidad. Incluso, si se radicalizan las posturas, se podría argumentar que la teoría literaria, según dice Mas'ud Zavarzadeh, es precisamente eso, "a critique of intelligibility."¹³

Esta serie de adjetivos, ininteligible, ilegible, etc., así como las imágenes que los acompañan, tienen mucho en común y, de hecho, ayudan a entender la relevancia de FW en su marco histórico, ya que este marco está caracterizado por la presencia de obras que se definen negativamente.

Jonathan Culler resume la idea, sumando a Hugo Friedrich y a Dámaso Alonso, en estos términos:

The key terms from German, French, Spanish, and English writing on modern poetry, he [Friedrich] suggests, are largely negative ones: "disorientation, disintegration of the familiar, loss of order, incoherence. . . . As Dámaso Alonso wrote in 1932, "At the moment we have no choice but to apply negative terminology to our art" (p.9). ("On the Negativity of Modern Poetry" 189-90).¹⁴

Esta adjetivación tiene consecuencias obvias a la hora de situar FW con respecto a determinadas tradiciones y, sobre todo, a la hora de aclarar la relación entre tradición y lo que todo texto tiene, no de ininteligible, sino de negatividad. Sanford Budick, en un artículo de título sugerente, "Tradition in the Space of Negativity," apunta a la idea de que es una determinada tradición la que aporta la estructura de significado, que el texto no tiene, y le da sentido; es decir, la tradición toma el lugar de la negatividad del texto.

¹³ "As a result of such a critique," continúa su explicación, "readers become aware of the ways in which signifiers are always organized so that through them the world is produced in such a manner that its 'reality' supports the 'reality' of the interests of state power, gender, race, and the dominant classes("Theory as Resistance" 45).

¹⁴ Algo parecido hizo también Barthes, aunque usando una cualificación no negativa, cuando dividió la literatura en obras legibles y escribibles (si bien es cierto que, como dice también Culler en otro libro, su evolución le lleva a obras clásicas, arrastrando así el cliché que cae sobre él de moverse hacia posturas conservadoras): "[a]gainst the 'readable'--works that conform to traditional codes and models of intelligibility--he set the 'writable'--experimental works that don't yet know how to read but can only write and must in effect write as we read them" (Barthes 10).

Cuando no se entiende, ocurre que el lector no ha encontrado las tradiciones que dan significado al texto y sólo puede ver su negatividad.

De hecho, la relación entre significado y tradición es aún más fundamental de lo que podría pensarse, pues le sirve a Saussure para reconciliar la aparente antinomia de la arbitrariedad del signo y su base tradicional:

Lo cual no impide que no haya en el fenómeno total un lazo entre estos dos factores antinómicos: la convención arbitraria, en virtud de la cual la elección es libre, y el tiempo, gracias al cual la elección se encuentra fijada. Debido a que el signo es arbitrario, no conoce más ley que la de la tradición, y precisamente por estar fundado en la tradición puede ser arbitrario. (112)

Según esto, el signo cambia porque es arbitrario, pero su arbitrariedad se fija por su base tradicional. Si no está fundado en la tradición, el signo deja de ser, en este sentido, arbitrario, ya que pasa a estar regulado por el sujeto. En ese caso, hay que conceder que es éste sujeto quien substituye a la tradición y a la negatividad del texto.¹⁵

Por otra parte, es cosa sabida que Joyce tiene la tendencia característica de colocarse en el lugar de la tradición, a reordenar el pasado según su propia perspectiva: "I'd like a language that is above all languages, a language to which all will do service. I cannot express myself in English without enclosing myself in a tradition" (Ellmann 410).¹⁶ Ese deseo supone replantearse la relación de las palabras con las convenciones que las sustentan

¹⁵ Si se quiere seguir con las consecuencias, hay que añadir que, desde este punto de vista, la significación del texto no está en el significado textual, sino en el que sale a la superficie al leer: "[t]he significance of the work, then, does not lie in the meaning sealed within the text, but in the fact that that meaning brings out what had previously been sealed within us" (Iser, *The Act of Reading* 157).

¹⁶ "Joyce," dice Phillip Brockbank, "introduces new chaos as well as new order into literary tradition, and because he was a highly self-conscious linguist and historian, he compels us to undertake a retrospective inquisition in our larger inheritances of language and civilization" (127).

y también lleva a decidir el grado en que éstas hacen que lo que para algunos era ininteligible o inexpresable empiece a tomar una forma concreta.

La relación entre arbitrariedad y tradición es pues también válida para el texto como sistema de significación. Umberto Eco se pronuncia de forma elocuente a este respecto cuando habla de la ejemplaridad de FW:

A text is not simply a communicational apparatus. It is a device which questions the previous signifying systems, often renews them, and sometimes destroys them. *Finnegans Wake*--a textual machine made to liquidate grammars and dictionaries--is exemplary in this sense, but even rhetorical figures are produced and become alive only at the textual level. The textual machine empties the terms which the literal dictionary deemed univocal and well defined, and fills them with new content figures" (Semiotics and the Philosophy of Language 25).

Las comparaciones con el estilo macarrónico del siglo XVI (Levin 66, Curtius 243), el *pasticcio* de Pepys (Bierman 64), los *calembures* de Vico, las "portmanteau-words" de Lewis Carroll y, en definitiva, años de estudio en busca de sentido, no hacen más que confirmar que, al incitar este tipo de reacciones, FW no rompe con la aparente inteligibilidad de todo texto, sólo provoca una división entre quienes aceptan y rechazan su lectura. Esa división es lo que lo convierte en ininteligible.

Mientras se ha estado discutiendo durante años si FW es un elefante blanco de la literatura o si, como ocurría en la fábula de Esopo, sólo era que los sabios estaban ciegos, la crítica de FW ha venido ilustrando una de las formas en que se produce el fenómeno del cambio literario. Para bien o para mal, este cambio tiene que ver con ciertas modificaciones en la percepción tradicional del lector, más que con la ruptura con una u otra tradición.¹⁷ La mecánica por la que lo nuevo entra en la literatura introduce

¹⁷ "El efecto que la obra produce en el receptor," afirma Luis Acosta al explicar la "sociología materialista de la literatura," "un efecto siempre dialéctico, consiste en llegar a la capacidad receptiva del mismo y además en afectarla" (42).

una "corrección" sobre el "esquema" que es familiar al lector.¹⁸ Tomando los términos de Iser, FW no encaja en el "esquema" tradicional que separa los límites entre lo inteligible y lo no inteligible. Críticos como los mencionados, a la vista de su objeto de estudio, "corrigen" el esquema y los extremos toman una nueva dimensión.

La importancia de textos que fuerzan al lector a buscar sentido en condiciones poco familiares es manifiesta en este contexto. De nuevo es Wolfgang Iser quien llama la atención sobre esto cuando comenta lo siguiente:

If it is true, as Lesser claims, that the literary text releases the reader from the pressure of his normal experience, thus allowing the resurfacing of that which has hitherto been repressed, such a process cries out for analysis. And we shall find that it is only when the reader is forced to produce the meaning of the text under unfamiliar conditions, rather than under his own conditions (analogizing), that he can bring to light a layer of his personality that he had previously been unable to formulate in his conscious mind. (The Act of Reading 49-50)¹⁹

Michael Riffaterre comparte la opinión de Iser en cuanto a las posibilidades de este tipo de textos para lo que él considera correspondencias intertextuales:

There are, however, literary representations almost devoid of descriptive content, or so vague and so skimpy that their object cannot be analyzed or rationalized in sensory terms. Criticism is hard put to

¹⁸ Según Wolfgang Iser, "what Gombrich terms in aesthetics 'schema' and 'correction.' Fielding calls to mind a whole repertoire of familiar literary 'genres,' so that these allusions will arouse particular expectations from which his novel then proceeds to diverge. These subsequent divergences are the first step towards innovation" (The Act of Reading 32).

¹⁹ La conclusiones de Iser al final de su estudio son de peso: "[c]ommunication would be unnecessary if that which is to be communicated were not to some extent unfamiliar" (The Act of Reading 229). Por otra parte, hay que aclarar a manera de anticipo, y divergiendo con ello de la opinión de Iser, que la lectura de FW debe mucho precisamente al proceso analógico que realiza el lector y que este proceso supone entender que lo "análogo" es algo externo al lector.

explain why readers feel compelled to evaluate them. And yet these texts not only lend themselves to interpretation but they are especially apt to trigger and control the reader's hermeneutic behaviour.

("Intertextual Representation 141")²⁰

FW se convierte así en campo abonado para analizar los límites de inteligibilidad o, más concretamente, los modos de percepción que se ponen en juego en la lectura. Sin embargo, si esto fuera todo, se diría que la dificultad de FW tendría arreglo encontrando o construyendo los modelos que le dan sentido. Pero ocurre que FW, al hacer explícita esta mecánica, relativiza su operatividad:

[T]hose features we are accustomed to place at the heart of our dealings with the text become peripheral, as open to question as, say, the portmanteau words of *Finnegans Wake* have been felt to be. Plot, character, moral argument, teleological structure, chronological continuity, symbolism, emotional coherence . . . all these and more are rendered relative In this light the tradition of the novel appears an extraordinarily monochrome affair, so limited is the set of conventions within which writers have doggedly confined themselves. (Peculiar Language 233-4)

Por lo demás, esa resistencia a la sistematización no convierte a FW en un caso único, sino que lo sitúa precisamente en la tradición de "lo inexpresable" o "lo inimaginable," porque, al llamar la atención sobre estos aspectos, esta tradición no trata de racionalizar lo que aparentemente no tiene sentido, sino explorar sus posibilidades.²¹

Robert Ernst Curtius define lo inexpresable como "emphasis upon inability to cope with the subject," y añade que "from the time of Homer

²⁰ Más allá del aparente rechazo por parte de Riffaterre, este tipo de textos ilustra claramente su idea, desarrollada también en el mismo artículo, de que la referencialidad literaria va de palabras a palabras, más que de palabras a objetos.

²¹ El término psicoanalítico podría ser "uncanny," según lo explica Kimberly Devlin al comienzo de su libro Wandering and Return in Finnegans Wake.

onwards, there are examples in all ages" (159). Esta incapacidad se convierte para Joyce en un reto artístico: "one great part of every human existence is passed in a state that cannot be rendered sensible by the use of wideawake language, cutanddry grammar and goahead plot" (Ellmann 597). Lo "inimaginable" es un objeto parecido pero cronológicamente más cercano a la idea que tiene Ihab Hassan de The Postmodern Turn:

The unimaginable lies somewhere between the Kingdom of Complacency and the Sea of Hysteria. It balks all geographies; bilks the spirit of the traveler who passes unwittingly through its space realm; boggles time. Yet anyone who can return to tell his tale may also know how to spell the destiny of man. (38)²²

Umberto Eco, más concretamente, enlaza la idea de "lo inimaginable" al empeño de Joyce en FW:

El Wake en este sentido cumple una obra de mediación y nos advierte que las fórmulas de una nueva lógica pueden encontrar una figura correspondiente: pero puesto que no siempre la figura puede traducir la forma abstracta de una proposición, a veces tenemos figuras "ambiguas" que, por el hecho de que parecen reflejar algo de lo no imaginable, proponen el equivalente emotivo de este algo, la persuasión difusa que acompañaría su aprehensión y, por último, el sentido de la incapacidad para aprehenderlo. (319)²³

²² Hassan juega con las palabras--"balks," "bilks," "boggles"--para engendrar sentido, al tiempo que parece provocar una oposición entre lo familiar, "the Kingdom of Complacency," y lo que no lo es tanto, "the Sea of Hysteria."

²³ Aunque las ideas de Eco están reelaboradas y actualizadas en The Aesthetics of Chaosmos: The Middle Ages of James Joyce, he preferido, en general, citar directamente de Obra abierta porque ahí el autor parece extenderse más en sus explicaciones, mientras que en el estudio posterior opta por recortar e incluir conceptos asimilados posteriormente. Este mismo comentario, por ejemplo, aparece en los siguientes términos en la edición de 1989: "the *Wake* is a work of mediation which shows that the new logic can find a corresponding image. But since no image can be translated into the abstract and univocal form of a proposition, the result of this operation is a series of ambiguous statements, rather, a series of 'speech acts.' If these images say anything, it is that the things that they suggest cannot be univocally defined. The *Wake* cannot 'translate' the sense of vertigo produced by the new scientific and rational explanations of the world but can only 'embody it'" (76-7).

Por si fuera poco, esta situación no es exclusiva de la obra de Joyce, sino que se ha convertido en una cuestión decisiva que separa a la crítica:

"[s]tructuralists are convinced that systematic knowledge is possible; post-structuralists claim to know only the impossibility of this knowledge"

(Culler, On Deconstruction 22). Es de esta forma como la última obra de Joyce, como una parte de la crítica contemporánea, cuestiona la mecánica por la que determinadas tradiciones dan sentido a un texto, porque el texto mismo se resiste y relativiza las convenciones que de alguna manera pretenden sistematizarlo.²⁴

1.2. "riverrun" y el signo indiscreto.

A pesar de los obstáculos, el lector que entra en este juego comprende, desde el primer momento, que tiene que empezar por modificar el carácter ininteligible de la obra, lo cual supone modificar también sus expectativas, y comenzar a imponer una serie de operaciones de significado en condiciones poco familiares. "Any analysis of signs," afirma Foucault como podría hacerlo Perogrullo, "is at the same time, and without need of further inquiry, the decipherment of what they are trying to say" (66).²⁵ Por tanto, la

²⁴ "Jameson argues that what makes a monument of high modernism like *Finnegans Wake* different from the novels of contemporary postmodern writers is not so much its content but how the novel takes its place against the culture of its time" (Faigley 7). De forma parecida Susan Shaw Sailer resume la idea en su tesis: "Joyce's text is viewed as paradigmatic of all literature, differing only in that it foregrounds the problematic of literary production rather than accepting customary assumptions about literature" (DAI 49, 4, 829-A).

²⁵ "To understand a language," dice Charles Morris, "is to employ only those sign combinations and transformations not prohibited by the usages of a social group in question, to denote objects and situations as do the members of this group, to have the expectations which others have when certain sign vehicles are employed, and to express one's own states as others do--in short, to understand a language or to use it correctly is to follow the rules of usage (syntactical, semantical and pragmatic) current in the given social community" (48). El Curso de Saussure aporta una definición similar, aunque se trata de una apostilla de Engler(160 B) quien, estudiando los manuscritos, añade lo siguiente a los editores de los apuntes de clase: "[l]a lengua es un conjunto de concepciones necesarias adoptadas por el cuerpo social para permitir el uso de la facultad del lenguajes en los individuos <definición>. La facultad del lenguaje es un hecho distinto de la lengua, pero que no puede ejercerse sin ella. Por el habla se designa el acto del individuo realizando su facultad por medio de la

intencionalidad del lector que busca un sentido pasa a considerar todo lo que es ininteligible como difícil. Y un texto difícil puede serlo de muchas formas.

Dentro de la tipología marcada por George Steiner está la dificultad contingente: hay palabras cuyo significado hay que buscar en alguna parte, en diccionarios: "the point is pragmatic, not ideal or theoretical. Granted time and explicative means, even everything can be looked up" (27). De esto hay mucho en FW; y buena prueba de ello es que Clive Hart, por ejemplo, ha contado más de sesenta mil palabras distintas en la obra (63,928 en su Concordance); por no hablar de todos los diccionarios de todas las lenguas por las que se podrían multiplicar. Hay otras dificultades que Steiner llama referenciales o modales y que no se resuelven con la ayuda de diccionarios; necesitan cierto tipo de explicación debido a su complejidad. Si uno presta atención a Joyce, habría que decir que de esto hay poco en FW, donde al parecer el pensamiento es sencillo, sólo la expresión es complicada. En Zurich ya le había comentado a su amigo Frank Budgen algo parecido: "[i]n my case the thought is always simple" (James Joyce 284). Y hay también dificultades que para Steiner son tácticas (33). Estas son esenciales en FW. Se dan cuando la dificultad de un texto tiene una intencionalidad artística, cuando la oscuridad se utiliza como recurso expresivo. Esta oscuridad no rompe necesariamente con la capacidad expresiva de la lengua. Rompe directamente con la idea de que la "claridad" es una virtud de estilo y la "oscuridad" su vicio.²⁶

convención social que es la lengua <definición>" (39-40). Estas apreciaciones indican que el entendimiento de FW pasa también por el aprendizaje del uso correcto a que se somete su lengua aunque, si hay que seguir las indicaciones del texto o el ejemplo de su crítica, tanto en la lectura como en la forma de titular sus estudios, se diría que hay poco que aprender y mucho que desaprender.

²⁶ Cuando se altera el orden de las tres virtudes clásicas--1.corrección, 2.claridad y 3.brevedad--y se antepone la tercera a la segunda, la brevedad "oscurece" el estilo y lo hace difícil (tacitano): "Taciturn. . . , our wrongstory shortener" (17.03-4). Por otra parte, el uso metafórico de "oscuridad" y "claridad" tienen sus implicaciones a la hora de adoptar un modelo de inteligibilidad, ya que es un uso heredado de la metafísica: "[a]s Ong reminds us, the Greek word *idea*, meaning the look of a thing, comes from the same root as the Latin *video* (I see)--'ideas thus were in a covert sense like abstract pictures'(Ong 35)" (Ulmer, Applied 36). Para la conexión entre "luz," "Lucía," "Lucifer," "locura," ver García Tortosa, "Anna

Así, partiendo de lo ininteligible el lector pasa a lo difícil, de lo difícil a lo oscuro y, una vez ahí, comienza a explorar la poética de la oscuridad, sin que el resultado tenga que coincidir con un sentido claro. Aquí empieza también la diversión porque, a la luz de la vela de Finnegans, algunos lectores empiezan a ver fantasmas, elefantes; otros sólo ven parecidos.

La primera palabra de FW es también el primer ejemplo que quizás ayude a comprender lo que el lector puede ver en la oscuridad. "riverrun," tiene algo que ver con lo que caracteriza a toda palabra, y también algo especial, que además caracteriza a FW. Puesta bajo lupa, uno puede reconocer que tiene un significante (o expresión) y un significado (o contenido).²⁷ Pero, para ver dónde termina el ruido y en qué momento empieza a ser un sonido relevante, cuándo acaba el sonido y empieza el sentido, quizás sea necesario algo más. Vista más de cerca, en toda palabra hay una correlación de elementos ordenados según una gradación de abstracciones o inferencias: una base material inestable (letras que representan sonidos), un sonido verbal o imagen acústica, el correlato de ese sonido verbal, una idea particular, una idea general y un concepto; a lo que hay que añadir el factor intencional-direccional del receptor o emisor que hace que vaya de lo concreto a lo abstracto y también la posible conexión con un objeto referencial o estético.²⁸ Es decir, un doblete de elementos y algo más.

La base material de "riverrun" es inestable porque admite una gran variedad de producciones acústicas, una no menos amplia variedad de representaciones gráficas--lo que se conoce como isomorfismo del signo--y también porque tiene literalmente "enterradas" otras palabras que se podrían sacar a la luz: "river," "ver" en español, "err" y "run." Todo ello si se lee de izquierda a derecha y se desecha la posibilidad de un palíndromo, así como la

Livia" 32. Sobre la oscuridad en las otras obras de Joyce, ver García Tortosa, "Anna Livia" 73-76.

²⁷ Sobre la terminología saussureana, ver Curso 103-4.

²⁸ Es el modelo de Roman Ingarden, según lo entiende Falk en The Poetics of Roman Ingarden.

de explorar las connotaciones semánticas y los parecidos fónicos. A pesar de todo, la intencionalidad del que entiende la palabra estabiliza toda esa variedad para abstraer--literalmente para poner aparte--un significado.²⁹ Para ello es necesario abstraer la imagen acústica o sonido verbal.

El sonido verbal es una selección especial de sonidos que transmite el significado al receptor y, lo que es más importante ahora, también lo impone sobre la base material:

We may describe a word-sound as a sound configuration that carries meaning and imposes it on the phonic material in which it is concretized. Obviously, a word-sound cannot be equated with the concrete phonic material in which it happens to be concretized. (Falk 31)

Por lo tanto, el significado no se puede olvidar a la hora de analizar la estructura material como algo organizado coherentemente. Una palabra adquiere cohesión, límites y se distingue de otras estructuras similares precisamente al imponer un significado sobre la base material. Es cierto que esta perspectiva depende de un criterio semántico para definir la palabra, al que habría que añadir la perspectiva fonética y con ella la centralidad de la vocal, la organización silábica, etc. Pero no es menos cierto que sin semántica la palabra no tiene homogeneidad, ya que es el significado el que organiza el material fónico. Es más, cualquier representación de un sonido puede convertirse en palabra si sólo se le impone una operación de significado, si se busca un significado. "Don Dom Domdomb" (197.17-8) es una palabra, más allá de su división visual, que remite a un contenido acústico, contenido que a su vez se controla contextualmente mediante la aparición de palabras como "remarry" (197.16) y apuntan a que se trata de una transcripción de la marcha

²⁹ Éste paso, de la voz al significado, es lo que constituye la articulación del lenguaje desde la perspectiva medieval que resume Agamben: "[t]he taking place of language between the removal of the voice and the event of meaning is the other Voice whose ontological dimension we saw emerging in medieval thought and that, in the metaphysical tradition, constitutes the originary articulation (the arthron) of human language" (35).

nupcial. Desde la perspectiva saussuriana, se trata, en todo caso, de un proceso del que sólo interesa la parte mental:

El signo lingüístico no une una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica. Esta última no es el sonido material, cosa puramente física, sino la psíquica de ese sonido, la representación que de él nos da el testimonio de nuestros sentidos; esa representación es sensorial, y si se nos ocurre llamarla "material" es sólo en este sentido y por oposición al otro término de la asociación, el concepto, generalmente más abstracto. (102)

Esta división es delicada, no ya por lo que tiene de ambigua o rudimentaria, sino por el interés del autor para descartar el aspecto material de su objeto de estudio. Por eso mismo también es muy problemática, porque hay que tener presente que la huella que deja la base material en el proceso mental de significación es fundamental, no ya para FW, sino para distinguir entre lo consciente y lo inconsciente. Devlin recuerda que "[a]s Joyce may have learned from Freud, the crucial difference between unconscious and conscious thinking lies in the former's sensitivity to the material base of language" (13); de forma que dejar de lado este aspecto material supone dificultar o ignorar la distinción entre lo consciente y lo inconsciente. "riverrun" establece distintas conexiones con el concepto a que apunta dependiendo de si el proceso es consciente o inconsciente.

Ya que el significado unívoco, que da a la palabra su unidad, hace olvidar la base material o la reduce, al oscurecer el significado--al debilitarse la fuerza locutiva de la palabra--vuelve a emerger la base material en toda su inestabilidad. De esta forma se hace explícita su conexión con otras estructuras sonoras parecidas y, si uno cree en el inconsciente, se consigue así también representarlo. Las conexiones son más efectivas al oscurecer el significado que recorta sonidos, incluso si esto implica que el signo de FW pierda su discreción, es decir, que se manifieste como indiscreto.

A continuación, para saber qué significado imponer a "riverrun," el lector necesita algo más que el léxico apropiado--o aproximado, ya que esta palabra no aparece en los diccionarios de inglés. También necesita el filtro fonético adecuado. Sobre esto último Trubetzkoy afirma lo siguiente:

El sistema fonológico de una lengua es comparable a una criba a través de la cual pasa todo lo que se dice. En la criba quedan únicamente las marcas fónicas que son pertinentes para la individualidad de los fonemas. . . . Toda persona se acostumbra desde la niñez a analizar todo lo que se dice, y este análisis tiene lugar de forma totalmente automática e inconsciente.³⁰ (46)

El filtro fonético del inglés hace que de "riverrun" se infiera algo parecido a "corriente de río," y se olviden otras posibilidades como "ver" o "err." Para que una palabra cobre sentido, pues, tiene que pasar por el filtro fonético de la lengua en cuestión. A un lado queda el ruido, al otro el sonido en que encaja el significado.

Sin embargo, otra diferencia de FW--y de "riverrun"--está en que, como se sabe, la obra pretende incluir varias lenguas, y eso se puede conseguir explotando las posibilidades del filtro fonético. Generalmente el propósito se suele llevar a cabo por otros medios, todos ellos convencionales y pertenecientes a veces a la tradición de "lo ininteligible." Samuel Pepys, por ejemplo, utilizaba la técnica del *pasticcio*, consistente en incluir léxico de una lengua diferente a la predominante.³¹ Hemingway añadía, en For Whom the Bell Tolls la distinción que hace el castellano entre "tú" y "usted" mediante el uso de "you" y "thou" cuando los personajes que intervenían eran españoles.³²

³⁰ Malmberg explica el mismo fenómeno, de forma un tanto menos precisa, diciendo que se trata de "la aplicación de un código inadecuado" que "da lugar a la 'interpretación errónea'" (50). Ver también García Tortosa 68-70.

³¹ Pepys escribía en 1667: "I did began to fear that *su marido* might go to my house to inquire *pour elle*, and there, *trouvant* my *muger* at home, would not only think himself, but give my *femme* occasion to think strange things" (en Bierman 64). Incomprensible, afortunadamente, para cierto lector.

³² Ver, por ejemplo, 80-1.

Estos son ejemplos de usos que pueden parecer "incorrectos" o "peculiares" desde el punto de vista de la retórica tradicional, y que tienen nombres como "barbarismo" o "extranjerismo" (vicio por defecto de 'pureza'), "arcaísmo" (vicio por exceso de 'pureza'), solecismo (incorrecciones gramaticales), metaplasmo (modificaciones ortográficas), etc.; considerados en general vicios que atentan contra la pureza de la lengua.³³ Estos vicios son tales al considerar que las lenguas están aisladas. Para que haya traducción, parece una obviedad decirlo, las lenguas tienen que estar separadas, es su pre-condición. Pero si se mira a las lenguas diferentes valorando sus puntos de contacto, estos vicios se convierten en virtudes. Y ocurre que FW las reúne, las pone juntas. Lo que hace, se ha repetido en ocasiones, es que babeliza la palabra.³⁴ Es decir, le da dimensiones simultáneas en distintas lenguas, desde la perspectiva, claro está, de una dominante. La devuelve a la torre de Babel, justo al momento antes de que "el sentido emergiera a partir de lenguas desunidas."³⁵ Desde este punto de vista, considerar que el "barbarismo" es un vicio supone ignorar hasta cierto punto que las lenguas viven en contacto.

Pues bien, ese contacto se lleva a cabo de formas muy diferentes, casi todas ellas presentes en la experiencia cotidiana, y tiene que ver con la forma en que se relacione una base material con un significado. No es sólo cuestión

³³ Las explicaciones entre paréntesis están tomadas de Garavelli.

³⁴ "This generalized equivocality of writing does not translate one language into another on the basis of common nuclei of meaning (. . .) it talks several languages at once, parasiting them as in the example *He war* to which I shall turn in a moment. For there will remain the question of knowing what one should think of the possibility of writing several languages at once" (Derrida, "Two Words for Joyce," 149). Ver también "Des Tours de Babel." Kamuf recoge en su prefacio a este artículo una cita en que Derrida define lo que se ha dado en llamar "Deconstrucción" y donde la importancia de la babelización es manifiesta: "[i]f I had to risk a single definition of deconstruction, one as brief, elliptical, and economical as a password, I would say simply and without overstatement: *plus d'une langue*--more than one language, no more than one language" (241).

³⁵ Laurent Milesi, a quien pertenece la frase entrecomillada, es más denso en su comentario, en cuanto que relaciona la babelización con la caída del hombre, caída en la que lenguaje y sexo van de la mano: "[l]ike the Bible, *Finnegans Wake* leitmotivistically repeats a few basic patterns and just as the Bible parallels man's arrogant construction of the Babel Tower, from which sense emerged in disunited languages, with the sexual sin consumed by eating from the tree of knowledge, thus drawing language and sex together, the *Wake's* quest for the protohero's sexual fall in the Phoenix Park is equated with the *felix culpa* of language, the medium which enables it to be forever conducted" (81, n. 4).

de préstamo o calco, o de imitación de estructuras (los "vicios" reseñados más arriba). Una de las primeras formas en que las lenguas se ponen en contacto es en la dimensión material que tienen en común, a través del "psitacismo." "Psitacismo" es hablar como los loros, pero se aplicaba igualmente a los marineros que repetían frases sólo por el efecto fónico.³⁶ Y también se relaciona con el método de enseñanza que da demasiada importancia a la memoria (Casares). En ambos casos se trata de expresiones fuera del control del significado. Los efectos cotidianos del psitacismo están en la experiencia de quien aún relaciona "speak" a "speak-spoke-spoken" ("Spickspuk! Spoken" (250.10)) o "win" a "win-won-won" ("Wince wan's won" (303.36-304.1)); y todavía no puede separar las palabras de su contexto original, o en la experiencia usual de quien aprende la letra de una canción en una lengua que no conoce. En FW ocurre que a veces una frase, como "Like Lidiam Liddle did Loveme Long" (208.05), puede resultar ser la transcripción irregular de una canción, "Love me Little, Love me Long" (McHugh). Otra como "high hellskirt saw ladies hine smukke lilyhung piger" (200.12-3) copia la apariencia fónica de una frase que tiene sentido en danés ("jeg elsker saalades hine smukke lille unge piger" (McHugh)), que quiere decir algo así como "quiero tanto a esas preciosas jovencitas" (McHugh). Más que ininteligible, es algo cotidiano que está en la experiencia de quien intenta cantar o escuchar una canción en una lengua que desconoce.

En FW aún se puede realizar el propósito de escribir varias lenguas a la vez, de babelizar la palabra, de una forma diferente al tradicional barbarismo, mediante el uso de filtros fonéticos que pertenecen a otras lenguas.³⁷ Si "riverrun" se lee utilizando el filtro fonético del francés, lo que pasa a través

³⁶ "Speaking without knowing is called 'psitticism' but is a practice not confined to parrots" (Chase 52).

³⁷ "[M]ost commonly and more powerfully foreign words appear as puns disguised under an 'English' form: e.g. 'one eyegonblack'(FW: 16) (Ger. *Augenblick* 'moment')" (Wales 135). El comentario es indicativo de la frecuencia con la que este recurso aparece en el libro, y también de la dificultad para explicar concretamente en qué consiste eso que Wales llama "puns disguised under an 'English' form."

del filtro no es "riverrun" (corriente de río) sino "riverain" (ribereño), "reverons" (soñemos) o "reverrons" (veremos otra vez) (O'Hanlon 307 citado en Gordon 106). Si se cambia al filtro fonético del alemán, "riverrun" se convierte en "Erinnerung" (recuerdo, McHugh en la edición de 1980). En italiano, daría "riveran" (llegarán, McHugh, 1991). Después de todo, fue así como "a well of Artesia" se convirtió en "a bird of Arabia" (135.15), como le ocurrió al nombre del parque de Dublín.³⁸

Una vez reconocido lo que se pide de "riverrun," no es absurdo aceptar la posibilidad de esta asociación, precisamente porque es un fenómeno que ocurre ordinariamente. Para poner un ejemplo un tanto condicionado, al decir "put" por primera vez en una clase de inglés para hablantes de español o "puse" en una de español para hablantes de inglés (especialmente si se repiten, "put, put, put," "puse, pusiste, puso," o se trata de "put on") puede que los estudiantes utilicen el filtro fonético de la lengua materna. Entonces la asociación es inmediata y la sonrisa mayoritaria--los hay que no dejan de reír años después--porque "put on" está muy cerca de otra palabra española, casi tanto como lo está "puse" de otra en inglés. El más difícil todavía de "riverrun" llega cuando alguien encuentra que los significados en francés o en alemán tienen sentido dentro de FW: "ribereño(Liffey, Sena), "soñemos" (el sueño de la obra), "veremos de nuevo" (el ciclo de Finn) o "recuerdo" (que toda frase viene, según afirmaba Joyce, del final del libro). "riverrun" es una palabra en la torre de Babel; es como "the hen that crowed on the turrace of Babbel" (199.31-2). Si se recuerda y se acepta, en este punto, que la gallina de I.v. es la que encuentra la carta supuestamente exculpatoria de Anna Livia y que esta carta es una sinécdoque del libro entero, se puede sospechar también que todas las palabras de la obra se lean desde la perspectiva de esta gallina,

³⁸ En carta a Weaver del 14 de agosto de 1927, el mismo Joyce explicaba el fenómeno. "As to 'Phoenix'. A viceroy who knew no Irish thought this was the word the Dublin people used and put up the mount of a phoenix in the park. The Irish *fiunishgue* = clear water from a well of bright water there" (Gilbert, Letters 258).

desde la torre de Babel: "the farther back we manage to wiggle the more we need the loan of a lens to see as much as the hen saw" (111. 01-2); y una torre que, por cierto, también es un montón de basura, porque es allí donde la dicha gallina encuentra la carta.³⁹ Es decir, desde esta perspectiva, hay que admitir que una palabra salte el cerco de una lengua concreta y busque en otras las analogías. Joyce le dijo a Frank Budgen en una ocasión que había descubierto el secreto de la torre de Babel, pero Budgen nunca le preguntó cuál era.⁴⁰ "Did Joyce," se pregunta Ihab Hassan por eso, "seek to recover the unity of human speech before God said, looking down on the Tower of Babel: 'Go to, let us go down, and there confound their language, that they may not understand one another's speech?'" (The Postmodern Turn 112). Quizás, habría que decir, esa unión entre las lenguas sólo se consigue, como en la traducción misma, con la desunión entre significante y significado.

La única complicación, si es que es una complicación, es que el cambio de filtros es una forma muy fácil de superar el sabor extranjero de una palabra para naturalizarla en otra lengua.⁴¹ Y la comodidad hace olvidar lo que el cambio de filtro supone para la lengua. Cuando se cambia el filtro, cierta reconciliación entre lenguas puede hacerse posible, pero hace también falta desmontar el signo, divorciar la abstracción que une significante y significado, devolviendo la palabra a lo que era antes de imponer un sólo

³⁹ Atherton hablaba de una torre más alta y que da una mayor perspectiva sobre el libro: "[m]y own interpretation, with which many would disagree, is that this and the rest of *Finnegans Wake* is being dreamt--or observed--by what Yeats called 'The Tower,' 'The Great Memory. . . . As Joyce knew, the concept is extremely old. It is first mentioned, perhaps, in the 10th chapter of the *Book of the Dead*. . . . Many other sources for this idea could be cited, Jung's 'Collective Unconscious' for example" ("Shaun A" 149-50).

⁴⁰ "Joyce once told me (it was during the composition of *Finnegans Wake*) that he thought he had found the meaning of the Tower of Babel story. If I had done my bounden duty I should have been ready with 'what' and 'how?' and 'tell', but, slow of wit and more apt to ruminate than ask, I let the occasion slide, so that what Joyce thought was the true inwardness of the Biblical story is anybody's guess" (Budgen, "Resurrection" 12).

⁴¹ Cambiar el filtro fonético de una palabra no deja de ser una forma de traducción, y eso supone admitir lo que dice Walter Benjamin, "that all translation is only a somewhat provisional way of coming to terms with the foreignness of languages" (Benjamin 75).

filtro fonético: una base material continua por un lado, y una serie de operaciones de significado, por otro.

Pero eso no es todo, porque el contacto no se reduce sólo a palabras de lenguas diferentes, sino que afecta también a la relación entre las palabras de un mismo idioma. Si es posible "hablar dos lenguas a la vez," uno empieza a sospechar que también puede ser posible "hablar dos palabras a la vez," que puede ser posible hacer lo mismo con las palabras de una lengua particular, que es posible olvidar la capacidad distintiva del fonema, cancelar su carácter discreto, cancelar la separación entre palabras. Y esto es algo distinto. Esto lleva a rendirse a la evidencia de que hay millones de palabras apretadas, comprimidas, en unas cuantas letras. Cuando el significado no enmarca el material fónico, el resultado no es sólo que las lenguas se tocan, es que las palabras también se tocan. El fonema, la primera abstracción lingüística, sigue representando sonidos, pero la discreción no parece funcionar; el fonema no separa las palabras, no las constituye como unidades discretas. Al contrario, muestra las analogías entre ellas. La babelización de la palabra es parte del principio más general por el que toda palabra, en cuanto que el significado deja de imponer una reducción en la base material, pierde su discreción y muestra una relación de simpatía con otras con las que comparte la misma base material. "riverrun" está naturalmente relacionado, por ejemplo, con "her rill be run" (104.03) o con "rubberend" (144.30), de la misma forma que "silvoor plate" (009.31) tiene que ver con "s'il vous plaît." Jacques Aubert, en su artículo "riverrun," encuentra ecos en el "Kubla Khan" de Coleridge: "'Where Alph, the sacred river, ran" (76) o en "'Reverend'(615.12)" (77) y concluye que la ilegibilidad de la obra tiene que ver con la falta de diferencia: "if 'riverrun' remains unreadable, it is because it remains *undifferentiated*. Reading is obstructed by lack of difference" (69). En FW, como ocurre en el lenguaje cotidiano, la estructura sonora agrupada en torno a una palabra o