

"Ha he hi ho hu".

La ilegibilidad en el *Finnegans Wake* de James Joyce.

Fabio Vélez

(Universidad Autónoma de Madrid)

fabio.vlez@gmail.com

RESUMEN: Este artículo intenta desentrañar el carácter ilegible y aparentemente intraducible del *Finnegans Wake* de James Joyce.

PALABRAS CLAVE: ilegibilidad, intraducibilidad, babelismo.

ABSTRACT: This article tries to figure out the illegible and apparently untranslatable nature of James Joyce's *Finnegans Wake*.

KEY-WORDS: illegibility, untranslatable, babelism.

Ustedes se lamentan de que esto no esté escrito en inglés. No está escrito en absoluto. No es para que se lea –o más bien no sólo para que se lea.

Beckett

Se preguntaba Derrida, en *Deux mots pour Joyce*, si era posible leer a Joyce y declarar enunciados del tipo: "Yo he leído a Joyce", "leed a Joyce", "¿Ha leído usted a Joyce?", etc. para de inmediato responder: «[éstos] siempre me han parecido cómicos, de manera irresistible. Joyce es aquel que ha querido hacer reír, estallar de risa ante semejantes frases. ¿Qué queréis decir en realidad con "leer a Joyce"? ¿Quién puede

vanagloriarse de haber “leído” a Joyce?». Y concluía: «uno –con Joyce– se mantiene siempre al borde de la lectura (*au bord de la lecture*)»¹.

Porque, ¿se puede leer un equívoco? ¿Un equívoco de seiscientas páginas? Joyce, en el *Wake*, habría movilizado y explotado hasta límites inconcebibles semejante resistencia. En efecto, habría hecho de él su tema y su operación. Habría logrado de esta guisa, en una búsqueda continuada de recursos aberrantes como palíndromos, anagramas, metátesis, homofonías, aliteraciones, calambures, hápax... conectar la mayor sincronía y potencia de significaciones inimaginables. En efecto: «poner en fisión cada átomo de escritura para sobrecargar el inconsciente de la memoria colectiva de la humanidad: mitologías, religiones, filosofía, ciencias, psicoanálisis, literaturas»². Pero, ¿cómo leerlo, entonces? ¿Se puede leer así?

Henos aquí ante el desafío. El propio Joyce dejó algunas notas al respecto. Escuchemos, entonces, qué nos dejó dicho, por si pudiera resultar de utilidad.

*

*The Augusta Angustissimost for Old Seabeastius' Salvation, Rockabill Booby in the Wave Trough, Here's to the Relicts of All Decencies, Anna Stessa's Rise to Notice, Knickle Down Duddy Gunne and Arishe Sir Cannon, My Golden One my Selver Wedding, Amoury Treestam and Icy Siseule, Saith a Sawyer til a Strame*³

Este pasaje corresponde al inicio de una misteriosa carta hallada entre los desperdicios de un basurero. Y, aunque no lo parezca, hemos tropezado con un escrito de una trascendencia capital en la novela. Nos las habemos con lo que parece ser una prueba exculpatoria, es decir, un testimonio que podría deslegitimar la plétora de habladurías y

¹ J. Derrida (1987), p. 24.

² *Ibid.*, p. 28.

³ J. Joyce (2000), p. 104.

murmuraciones que estarían determinando la presunción de acusación del protagonista (dejemos de lado los actores: quién la concibe, quién la redacta, quien la encuentra o a quién va dirigida). El fantasma de esta carta venía ya asediando, asomándose en momentos estratégicos, desde el primer capítulo, pero es ahora, llegados al quinto, cuando podemos leerla al completo y de primera mano. Si interesa esta en concreto se debe no tanto a su literalidad, que también, cuanto al texto restante que la sigue y acompaña. Se podría aventurar entonces que ese otro texto, a modo de glosa, expondría de alguna manera las claves necesarias para su lectura. Y ser capaces de interpretar la carta podría significar en cierto sentido poder leer el resto del libro. Sigamos, pues, este extraño pliegue metarreflexivo.

Bastarían las primeras líneas del pasaje citado para atisbar de inmediato la peculiaridad y el alcance de esta compleja escritura. «The Augusta Angustissimost for Old Seabeastius' Salvation» que, traducida, podría quedar más o menos así: «La Augusta angustiadísima por la salvación del viejo Augusto». Léase: Augusta, la tercera esposa del emperador Augusto, de nombre Livia, pero asimismo –por sinápsis– la esposa del inculpado, Anna Livia Plurabelle, siente la mayor de las angustias y angosturas, porque pelagra la salvación de su marido: Augusto (Sebastos (*grieg.*)). En sintonía, se alude entonces a «Anna Stessa's Rise to notice» «the Relicts of All Decencies», en suma, a la ascensión de la propia Anna para testimoniar, y acaso así exonerar, el recuerdo de mejores tiempos. Como, por ejemplo, aquellos dorados por la pátina del amor (y casualmente aparecía entonces uno de los epítetos concedidos a Hathor, diosa egipcia del amor, «the golden one»), en comparación agraviosa para con estos, más recientes, que tal vez le despertaban otras figuras, como las de Tristán e Isolda («Amoury Treestam and Icy Si seule»).

Las referencias cruzadas se multiplican, bullen, y comienza el desfile de irradiaciones incontrolables (La Biblia, los Brahma Sūtra, pero igualmente Shakespeare, Dickens...). No sólo se ha presentado la exculpación, sino que toda la literatura, reverberando, ha salido a escena.

Prescindamos empero de este iceberg (es decir, de tener que darlo la vuelta para revelarlo), y escuchemos las “lecciones” que sobrevienen tras la carta⁴.

Tal vez todo estuviera ya cifrado en esa primera sentencia: «The proteiform graph itself is a polyhedron of scripture»⁵. Se anunciaba entonces la grafía proteiforme de una escritura que, por las mismas, generaba una inestable e inquietante, por inabarcable, anamorfosis poliédrica. La escritura pasaba a ser cuerpo, de las dos a las tres dimensiones, y ello requería una nueva y correcta manipulación. El volumen incorporaba a la pretendida superficie plana inauditos recovecos y sombras. Había más de lo que comparecía a primera vista. Se tornaba por ello necesario emplear tantos sentidos como fueran posibles. Era menester el previo desarreglo de los mismos para recomponerlos y que pudieran complementarse sin subordinaciones y jerarquías enquistadas. Así, verbigracia, se esperaba afinar nuevamente el oído hasta que el sonido del sentido y el sentido del sonido pudieran volverse afines (*here keen again and begin again to make soundsense and sensesound kin again*). Aunque no sólo. Ya lo había preguntado antes, apremiando a la búsqueda de un mejor punto de vista, con cierta retórica: «Habes aures et num videbis? Habes oculos ac mannepalpabuat?». Apoyado en los Salmos de una *Vulgata* algo retocada, interrogaba al lector idólatra: «¿Tienes orejas y no ves? ¿Tienes ojos y no palpas?». Y aún había más⁶. Con la tercera, agregándose, venía la cuarta: el tiempo. Una nueva dimensión, ésta, que solicitaba otras pericias. Pues el discurrir del tiempo, en virtud de su diversa declinación, pronunciación, delecto o diseminación, demandaba un nuevo tratamiento

⁴ A este respecto, es de interés, por ejemplo, de James S. Atherton, *The Books at the Wake. A study of Literary Allusions in James Joyce's FINNEGANS WAKE* (2009).

⁵ Joyce, *op. cit.*, p. 107.

⁶ S. Beckett, en un precoz ensayo titulado “Dante... Bruno. Vico... Joyce”, ya divisó con una lucidez que deja pasmado a cualquiera, qué se estaba jugando en esta obra: «No es para que se lea –o más bien no sólo para que se lea. Es para que se mire y se escuche. No es una escritura acerca de algo; es ese algo (...) Esta escritura que encuentran ustedes tan oscura es la quintaesencia de lenguaje, pintura y gesto, con toda la inevitable claridad de la vieja articulación. Aquí está la salvaje economía de los jeroglíficos. Aquí las palabras no son las cultas contorsiones de la tinta de los impresores del siglo XX. Están vivas. Se abren paso sobre la página, y brillan y arden y se apagan y desaparecen», en *Detritus* (2001), pp. 129 y 132. Sorprende, más si cabe, pensar que fue precisamente este joven quien empujó a lengua a un estilo totalmente opuesto; así, frente al hiperbarroquismo de Joyce, el hiperminimalismo de Beckett.

de los signos escritos (*the as time went on as it will variously inflected, differently pronounced, otherwise spelled, changeably meaning vocable scriptsigns*). Así que paciencia ante todo –se alentaba al lector– (*and above all things else we must avoid anything like being or becoming out of patience*), una vez que se ha comprendido que la relectura es eterno retorno (*we must ceaselessly return*).

¿Cómo proceder entonces? Para empezar desterrando toda racionalización por sincopación en la elucidación de las complicaciones, (*ratiocination by sincopation in the elucidation of complications*). Todo es (o puede ser) significativo con la serenidad adecuada (*ever looked sufficiently longly*): tanto lo externo (*enveloping facts themselves circumstantiating*), como lo literal o psicológico (*the literal sense or even the psychological content*). Siempre podremos albergar, en este “caosmos” generalizado (*chaosmos of Alle*), serias dudas sobre el sentido de la totalidad, o la interpretación de una frase o un palabra en su contexto (*doubts as to the whole sense of the lot, the interpretation of any phrase in the whole, the meaning of every word of a phrase so far deciphered out of it*)⁷. Y nunca, por ello, se puede concluir de manera negativa, por la falta de comillas, que el autor de este ininteligible texto fuera incapaz de desapropiarse de lo dicho por los demás (*that its author was always constitutionally incapable of misappropriating the spoken word of others*).

¿Y si aún así se siente uno perdido (*feeling like (...) lost in the bush*)? ¿Dónde buscar la sabiduría en este espacio baldío (*where in the waste is the wisdom*), en el que sólo se mascullan reminiscencias de rastros incompletos o finales abruptos (*the touching reminiscence of an incompletet trail or dropped final*)? *Keep calm!* La babélica confusión es, en este caso, excusable (*pardonable confusion*). Como en el caso de la palabra «funferal» –mezcla irreductible de “fun fair” y “funeral”. Una palabra que guarda en su interior, sutilmente escondida, otra palabra o palabras extraviadas en su

⁷ Escribe Eco, temprano y certero intérprete del *Wake*, lo siguiente: «A parte il fatto che molte saranno sfuggite allo stesso autore (che approntava una macchina per suggerire, capace, come ogni macchina complessa, di operare al di là delle intenzioni originarie del costruttore), non è affatto necessario evidentemente che il lettore capisca il significato esatto di ogni frase e di ogni parola, neppure quando, tra i tanti intravisti, si ritaglia il senso più congeniale; la forza del detato sta nell'ambiguità permanente en el risuonare continuo di tanti sensi che si prestano a un'opera di selezione ma non vengono domati né eliminati da alcuna selezione», *Le poetiche di Joyce* (2002), p. 130.

confusa vestimenta. Como si estuviera grabada y retocada, adecentada y henchida, tan semejante a un huevo de ballena relleno de conservas, y sentenciada acaso a ser hocihada un trillón de veces por los siglos de los siglos, hasta que una noche el coco de un lector ideal que había venido padeciendo un ideal insomnio se hunde o flota (*engraved and retouched and edgewiped and puddenpadded, very like a whale's egg farced with pemmican, as were it sentenced to be nuzzled over a full trillion times for ever and a night till his noddle sink or swim by that ideal reader suffering from an ideal insomnia*). El catálogo de disimulaciones, no obstante, continuaba pasando revista:

all those red raddled obeli cayennepeppercast over the text, calling unnecessary attention to errors, omissions, repetitions and misalignments: that (probably local or personal) variant magggers for the more generally accepted majesty which is but a trifle ant yet may quietly amuse: thoseuperciliouslooking crisscrossed Greek ees awkwardlike perched thereand here out of date like sick owls hawked back to Athens: an the geegees too, jesuistically formed at first but afterwards genuflected aggrily toewards the occident: the Ostrogothic kakography affected for certain phrases of Etruscan stabletalk and, in short, the learning betrayed at almost every lines's end⁸.

En suma, «the learning betrayed at almos every line's end». Y, ¿cómo leer cuando el saber es traicionado a cada instante⁹? ¿Cuándo no hay seguridad ni en el punto final de cada enunciado, palabra o letra? ¿Cuándo no hay ni certidumbre en el idioma?

⁸ Joyce, *op. cit.*, p. 120.

⁹ D. Attridge escribe: «*narrativity* abounds in *Finnegans Wake*, the book's very texture is tightly woven web of stories. Through his extraordinary development of the portmanteau technique, Joyce found a way of interweaving narrative possibilities at several levels simultaneously: a paragraph, a sentence, a phrase, or even a word can offer a mini-narrative to the reader. Linearity –a crucial feature of narrative– goes out the window», *Joyce Effects. On Language, Theory, and History* (2001), p. 129.

*

Joyce no se quedó ahí. Todavía se podía transgredir algún límite. Una vuelta de tuerca más. El equívoco podría ser aún multiplicado. ¿Cómo? *Babelizándolo*. En efecto, haciéndolo hablar varias lenguas a la vez. La responsabilidad ya no pasaba únicamente –como si esto fuera ya poco– por traducir las complejas potencialidades semánticas y formales del equívoco, sino por respetar en dicha tarea la multiplicidad de lenguas. Si el concepto corriente de traducción seguía estando regulado por el «*dos veces uno*», es decir, por la garantía de un pasaje estable, completo y seguro entre lenguas –asumiendo con ello el supuesto de la integridad rigurosa del sistema, como si la lengua constituyera un cuerpo propio–, la pregunta radical que abría el *Wake* era la siguiente: ¿Cómo «traducir el babelismo»¹⁰? Derrida se preguntaba en la última página del ensayo, en una nota a pie de página, sobre la necesidad y la pertinencia de tener que traducir el *Wake* y señalaba, también interrogativamente: «¿no llega [esta pregunta] siempre tarde?»¹¹. Es decir, ¿no es una cuestión tardía, *après-coup*, desde el momento en que la traducción ha comenzado «desde la primera lectura»? O dicho de otro modo: ¿Qué ocurre con un libro que no está escrito en una lengua? ¿Que no tiene lengua de escritura? (¿Cómo traducirlo entonces?) ¿Que nunca está en casa, que aborrece lo doméstico, porque mora y se demora de manera cosmopolita? El *Wake* vino al mundo huérfano, sin posibilidad de reconocimiento: ¿quién habría de reclamarlo sin lengua materna, ni patria?

Pero –retomemos la pregunta–, ¿es posible leer el *Wake* sin (intentar) traducirlo? ¿No es traducirlo, también, dejar de leerlo? ¿No reside en ese doble y contradictorio mandamiento la condena de Babel: en la imposición y la prohibición, *a un mismo tiempo*, de la traducción?

Siendo así, y a pesar de la loca e hiperbólica tarea, «hay que (*il faut*) traducir», es preciso intentarlo. Y nada más pertinente, al caso, que acercarse al episodio más *literalmente* babélico del *Wake*.

*

¹⁰ Derrida, *op. cit.*, 1987, p. 45.

¹¹ *Ibid.*, p. 52.

Ubiquémonos: parte II, capítulo noveno. Hacia el final: tras el lampreazo del sexto trueno.

Lukkedoerendunandurraskewdylooshoofermoyportertooryzoo
ysphalnabortansporthaokansakroidverjkapakkapuk¹².

Acaba de cerrarse una puerta. Eso es lo que se lee y se oye, lo que relampaguea y truena *a la vez*. Poco antes unos niños jugaban a mimos y adivinanzas hasta el atardecer (no será esto fortuito, como ya se verá). Pero, ¿es posible? ¿Cómo que se ha cerrado una puerta? Efectivamente y, además, en varios idiomas; lo advertimos gracias al golpe onomatopéyico que acaba de producir el estruendo: luk døren (*dan.*), dun an doras (*gael.*), chiudi l'uscio (*it.*), fermez la porte (*fr.*), sphalna portan (*grieg. mod.*), sport one's oak (*ing.*), zakroi dver' (*rus.*), kapiyi kapal (*turc.*). Todas ellas expresiones para designar lo mismo, el cierre. La posterior constatación, por su parte, lo confirma:

Byfall.
Upploud!
The play thou schouwburgst, Game, here endeth. The
curtain drops
by deep request.
Uplouderamain!

Ha caído el telón –the curtain drops, by fall– y se suceden los vítores y aplausos –Beifall (*alem.*), applaud (*ing.*), applaudir a main (*fr.*)– de manera entusiasta –up, loud–.

¹² Las citas que siguen corresponden a las tres últimas páginas del mentado capítulo noveno del *FW* (pp. 257-9). Hay deudas obvias por lo que respecta al desentrañamiento de pasajes. Así, de obligada referencia, es tanto la minuciosa glosa crítica de R. McHugh, *Annotations to Finnegans Wake* (2006), como la anónima y virtual en <http://finwake.com/>. Cabe destacar también, la lectura de capítulos de algunas monografías: W. Y. Tindall, *A Reader's Guide to Finnegans Wake* (1969), pp. 99-110 y Ph. Kitcher, *Joyce's Kaleidoscope. An Invitation to Finnegans Wake* (2007), pp. 130-45

La obra ha finalizado –the play, the show (schouwburgst, en *holand.*), here ended– y algo se ha perdido tras el telón, tal vez incluso de manera irrecuperable: «Gonn the gawds», «Rendningrocks roguesreckning reigns», «Gwds... are gtttrdmmrng». Los dioses marchan, han partido –gods are gone–, cumpliendo así con su reino y destino: Ragnarök –o “destino de los dioses”, la batalla del fin del mundo en la mitología nórdica–, Götterdämmerung –el “ocaso de los dioses”. Esta impronta nórdica venía precedida ya por unas señales que estimulaban y orientaban la mira: «Fionia is fed up...», «Sealand snorres». Así es, no es sólo que Fionia y Zealand sean dos islas de Dinamarca, sino que, además, Snorri Sturluson, poeta e historiador del S. XII, debía su fama a la composición de la *Edda prosaica*, una suerte de poética nórdica.

Y junto a una tradición, *otra*. Con los dioses idos, sólo cabe encomendarse a los «gustspells» –a actuaciones invitadas de actores, Gastspiel (*alem.*), pero también, a buenas nuevas, gospel (*ing.*). Comprometida toda la descendencia humana por el pecado, la salvación por expiación sería anunciada por medio de un inesperado actor y un nuevo guión, Jesús y los Evangelios. En el capítulo en cuestión (estamos en el noveno), se habían podido ya entrever ciertas reverberaciones pentateúticas: «when Adam Leftus and the devil took our hindmost, gegifting her with his painapple» –tentación y caída–, «O!Amune! Ark? Noh?!» –arca de Noé–, «We’ve heard it aye since songdom was gemurrmal» –Sodoma y Gomorra–... Mas volvamos, sin embargo, a los «Gwds» y al «Götterdämmerung» ya que junto a los mismos, flanqueándolos, nos encontramos ahora con un inquietante «Hlls vlls» –¿hills and valleys?, ¿se está preparando, al rellenar de valles y aplanar de colinas, el camino del Señor? (Isaías 40:4)–. En todo caso parece claro que de manera acuciante, desde el trueno, «the timid hearts of words all exeomnosunt». Ciertamente, las palabras comparecen descorazonadas a causa de su timidez, y ello porque las vocales que las ligaban han desaparecido de la escena –exeunt omnes (*lat.*)–. Con los dioses parecen haber partido también, en cierta medida, el corazón de las palabras. ¿Y no era el hebreo, lengua de exilio y, por ende, cuasi-divina, una escritura sin vocales?

«Go to, let us extol Azrael with our harks, by our brews, on our jambses, in his gaits». Es aquí donde empieza a insinuarse el episodio de Babel. La referencia inmediata es Génesis 11. Go to –ea!–, ensalcemos al arcángel Azrael, alcemos una torre y una ciudad, con nuestros oídos y entendimiento común, gracias al ladrillo cocido y al alquitrán–. «Immi ammi Semmi» podrían ser las palabras de un hipotético y especial Nemrod: mi madre –immi (*heb.*)–, mi nación –ammi (*heb.*)–, mi nombre –shmi (*heb.*). «And shall not Babel be with Lebab? And he war». Y aquél, el que *fue* –war (*alem.*)–, fue *declarando la guerra* –war (*ing.*). Poco antes, un exclamativo «Yip! Yip! Yarra!» ya preconizaba el fragor de otros acontecimientos bélicos (¿mención encubierta a las siglas HEP, esto es, al mensaje cifrado que se transmitían los soldados romanos cuando quedó destruido por segunda vez el Templo de Jerusalén bajo el mando de Tito –*Hierosolyma Est Perdita*: Jerusalén ha caído?) Y es que la confusión ya estaba en la pregunta (pero, ¿quién hizo la pregunta?). ¿Y no estará Babel con Lebab? O también: ¿No permanecerá Babel con corazón –Lebahb (*heb.*)–? ¿No lo salvaguardará –war (*alem. ant.*)–? O mejor: ¿No estará Babel junto a su contrario, conviviendo con él? Todo se juega en la lectura: de la traducción. ¿No acarrea Babel de manera inherente un *doble bind* constructivo y destructivo, es decir, tanto la lectura de Babel como la de su anagrama Lebab? ¿No consiste acaso en eso su confusión, una escritura borrada pero productiva? ¿No remarcaba el relato bíblico que con Babel se imponía la confusión y la dispersión de lo propio y uno? Era el contexto inmediato: «And he shall open his mouth and answer: I hear, O Ismael, how they laud is only as my loud is one», en aparente conjuración al dios monoteísta (Deuteronomio 6:4).

«Uplouderamainagain!». Otro –again– nuevo aplauso.

«For the Clearer of the Air from on high has spoken in tumbuldum tambaldam to his tembledim tomballdoom worriid and, moguphonoised by that phonemanon, the unhappitents of the earth have terrerumbled from fimament unto fundament and from tweeleddedumms down to twiddledeedees». De lo alto, abriendo un claro, un Yahveh preocupado se había decido por sembrar la confusión. Todo está ya en ruinas –tumbledown

aliterado– y sólo resta la megafonía del ruido –megaphonoise. Ha retumbado todo, los habitantes, infelices –unhappy, inhabitants–, han sentido el temblar de la Tierra entera –terre (*fr.*), tremble (*ing.*)–, desde el firmamento hasta el fundamento, indistintamente.

Loud, hear us!

Loud, graciously hear us!

Se implora entonces clemencia. Y, acto seguido, se retoma *un* hilo del *Wake*, el principio del capítulo: aquel juego entre hermanos y amigos, poco inocente y algo cruel, que, tras una pelea, concluía al atardecer (*Dämmerung*) con la vuelta a casa para la cena. «Now have thy children entered into their habitations». Señor –Loud, Lord–, escúchanos. «O Loud, hear the wee beseech of thees of each of these thy unlitten ones! Grant sleep in hour's time, O Loud!». Se rogaba al señor entonces por cada uno de esos pequeños, se le suplicaba para que cuidase de sus sueños. Pues aunque en el juego las chiquilladas pudieran haber incurrido en pecado (en la adoración a Chuff por parte de las niñas, en el adulterio implícito de Issy a Glugg o en la violencia homicida que desató la pelea entre hermanos), se intercede para que no sean interpretadas como un incurrimento en los mandamientos divinos. «That they take no chill. That they do ming no merder. That they shall not gomeet madhowiatrees. Loud, heap miseries upon us yet entwine our arts with laughters low!». No han matado, tampoco han cometido adulterio –thou shall no kill nor murder, thou shall no comeet adultery– no en vano, solo se han orinado en la cama –mingere (*lat.*), ni merder (*fr.*) ni murder (*ing.*). Así pues, apelando a la templanza divina –lofter law–, que sus miserias sean mensuradas a la luz también de sus riquezas.

Ha he hi ho hu.

Mummum.

Pocos pasajes dan tanto que pensar como éste –recordemos que así se clausura el capítulo–, y pocos han producido un mutismo similar en la

crítica. Ensayemos una hipótesis. Es de sobra conocida la influencia de Vico y la *Scienza nuouva* en el *Finnegans Wake*. Y no se trata tampoco ahora de recordar, por ejemplo, la huella de los *corsi e ricorsi* en la división de los capítulos o la escansión por truenos en el modelado de la acción¹³.

En Vico, el trueno, aunque asociado a la idolatría del mundo gentil, tiene la importancia de dar inicio, cual pistoletazo de salida, a la Historia del hombre. Es Júpiter, ese proto-universal fantástico, el responsable y capaz de reunir en un mismo crisol el terror y el deber, a la naturaleza y a la divinidad. Este, según Vico, encarnaría el primero de todos los sentimientos humanos («porque cada nación gentil tuvo el suyo») y, consecuentemente, el nacimiento de lo divino, del derecho y del lenguaje. La lengua, articulada en el origen con la onomatopeya («con la que todavía observamos que se explican felizmente los niños»), nacería como respuesta a esa manifestación pirotécnica, mezcla de luz, ruido y estupor. Vico añadía a este propósito: «Las palabras humanas siguieron formándose con las interjecciones, que son voces articuladas por el ímpetu de las pasiones violentas, que en todas las lenguas son monosílabos. De donde no está fuera de lo verosímil que, a partir del asombro producido por los primeros rayos en los hombres, naciese la primera interjección con referencia a Júpiter, formada con la voz “¡pa!”, y que después quedó redoblada en “¡pape!”»¹⁴. De ahí a la figura paterno-totémica en todas sus dimensiones, como reconocerá más adelante Vico, no hay más que espera.

La cosmogonía del *Wake* es una cosmogonía de la noche y el sueño¹⁵. En el capítulo en cuestión, enriquecida además por el prisma de la niñez. Entre los gigantes bestiales de Vico y los niños de H. C. Earwicker, entre el trueno y el portazo, entre el padre de los dioses (Júpiter) y la madre de los vástagos (A. L. P.), en definitiva, entre el día y la noche, parece jugarse, en este particular pasaje, la confluencia de ambas obras. Pues, ¿acaso no son las vocales (a, e, i, o, u) la primera enseñanza que reciben los niños, ese

¹³ No es baladí que se haya decidido emprender esta lectura desde uno de ellos (según parece –pues con el *Wake* nunca hay nada *en firme*– se pueden escuchar y leer hasta diez truenos en la obra). Richard Ellmann, en su pantagruélica biografía sobre Joyce, relata la anécdota de que Joyce solía recomendar a modo de premio la lectura de la *Scienza nuova* ante el extravío y la perplejidad de sus lectores, *James Joyce* (2002), pp. 774 y ss.

¹⁴ Vico, *Ciencia nueva* (2006), p. 281.

¹⁵ Véase, a este respecto, de J. Bishop, *Joyce's Book of the Dark: "Finnegans Wake"* (1986).

primer trueno en forma de ley? ¿No comienza efectivamente la lengua por esas unidades elementales? Y, por otro lado, ¿no es igualmente, «mum-mum» (ma-má), la primera interjección, la primera respuesta, a esa figura divina que es en la niñez la madre?

Bibliografía:

ATHERTON, J. (2009), *The Books at the Wake. A study of Literary Allusions in James Joyce's FINNEGANS WAKE*, Southern Illinois University Press, Carbondale.

ATTRIDGE, D. (2001), *Joyce Effects. On Language, Theory, and History*, Cambridge University Press, Cambridge, (reimp.).

BECKETT, S. (2001), *Detritus*, ed. y trad. J. Talens, Tusquets, Barcelona, (2ª ed.).

BISHOP, J. (1986), *Joyce's Book of the Dark: "Finnegans Wake"*, The University of Wisconsin Press, Madison.

DERRIDA, J. (1987), *Ulysse gramophone. Deux mots pour Joyce*, Galilée, Paris.

ECO, U. (2002), *Le poetiche di Joyce*, Bompiani, Milano, (4ª ed.).

ELLMANN, R. (2002), *James Joyce*, trad. E. Castro y B. Blanco, Anagrama, Barcelona.

JOYCE, J. (2000), *Finnegans Wake*, Penguin Books, London, (reimp.).

KITCHER, Ph. (2007), *Joyce's Kaleidoscope. An Invitation to Finnegans Wake*, Oxford University Press, New York.

McHUGH, R. (2006), *Annotations to Finnegans Wake*, The John Hopkins University Press, Baltimore, 3^aed.

TINDALL, W. (1969), *A Reader's Guide to Finnegans Wake*, Syracuse University Press, New York.

VICO, G. (2006), *Ciencia nueva (1744)*, trad. R. de la Villa, Tecnos, Madrid.