



LUIS CHITARRONI

Joyceana

texto

La edición en castellano de Pablo Ingberg de los poemas completos de James Joyce es la primera que lo presenta como un poeta digno del narrador de *Ulysses*, si bien las versiones *equivalentes* de la prosa se adecuan al esfuerzo a partir de un análisis ajeno a esta reseña.

Una de las operaciones literarias que James Joyce tuvo el coraje de disimular a comienzos del siglo veinte fue el tránsito del poeta trágico al narrador heroico, para la que contó con otros grandes poetas —W.B. Yeats, Ezra Pound, T. S. Eliot—, dispuestos a avalar la campaña, a perdonar al agente de la mutación, a encubrirlo o, por lo menos, a despejar el camino. En realidad, se puede averiguar en los prosodistas —Saintsbury, Osmond, Enid Hamer—, y hasta en los mejores críticos actuales, Michael Schmidt, que esa fragilidad que comenzaba a comienzos del veinte con dos poetas con hache —Housman y Hardy, tal vez no en ese orden—, y que proyectaba la sombra georgiana crepuscular de la poesía inglesa más de lo necesario, sólo hacía trastabillar el gusto, ya que el sentido permaneció, hasta *The Waste Land* y *Hugh Selwyn Mauberley*, más o menos intacto, inclinado a suspirar con suave aliento por una musa pospuesta, a añorar el tiempo ido y a sentir una veneración artificial o postiza, en cualquier caso pomposa, por los torsos de mármol y las ruinas.

Auden estableció memorablemente que nadie podía escribir *vers libre*, excepto si tenía el oído de D. H. Lawrence. James Joyce, más o menos contemporáneo de Lawrence, tenía el oído de Dowland o de Thomas Wyatt. Eso, antes de que lo oyera Pablo Ingberg, lo oyó Ezra Pound, que fue quien instó a Yeats a incorporar “Oigo una

hueste que a la carga contra la tierra va...” en una antología que estaba armando. Y tal anécdota suele inaugurar o instaurar (y cancelar para los lectores en otra lengua) el virtuosismo técnico y la gloria lírica de James Joyce como poeta.

Joyce canta los temas que no necesitan explicación ni complejidad para resultar atractivos. Cuando escribe poesía, cuando canta, no quiere forzar las metáforas ni violentar la sintaxis. No propone nuevos esquemas estróficos ni sesga más de lo que hay que sesgar la rima. Si no supiéramos que esta soberbia modestia le pertenece tanto como los trabajos y el día único de Leopold Bloom, podríamos considerar a él y al otro, identidades separadas, sobre todo por celos adversos cuando se trata de componer obras maestras. *Ulises* y *Música de cámara* son *capolavori* distintivas. Cada una tiene su proporción y su propósito, su ceñimiento y su blandura, la previsión exacta de cadencias que al cabo del *tempo* previsto, llegará a buen término. “Sí quiero sí”, en un caso; en otro: “Mi amor, mi amor, mi amor, mi amor, ¿por qué solo me has dejado?”.

Ingberg se propone (y lo logra) reinstalar o reinventar a James Joyce en castellano. No hay nada parecido a la emergencia de Joyce en la lírica española de comienzos del siglo veinte —acaso, poco más tarde, Salinas, no Lorca (demasiado gitano, demasiado andaluz), no seguramente Jorge Guillén (demasiado esquilado, demasiado seco). Esto quiere decir, un verso placentero, no asombroso, acostumbrado a las inflexiones del idioma, a sus matices, sobre todo a su compás, a su armonía y hasta a su recóndita armonía.

Ya se ha dicho todo, pero como nadie escucha, meditó Gide, es necesario decirlo más de una vez. Que el escritor vertiginoso de la vertiginosa novela *Ulysses* (un argumento sencillísimo, una trama banal, un estilo por capítulo) fuera en el poema un enemigo o un detractor de la modernidad resultaba paradójico; que además fuera un buen poeta resulta, hasta el día de hoy, incomprensible. Incluso esa sencillez conceptual del *Ulysses*, la que recalca Borges —el laberinto y la cumbre que es el día mismo—, aproxima de manera innegable el propósito y la proporción de Joyce. El poema breve y la novela larga comparten, deben compartir, *si la obra es todo*, atados a la singladura y la bitácora, pero ajenos a las dimensiones, la alternancia de simetrías y asimetrías, las afinidades y afinaciones, las nupcias efectivas y los vínculos de ejecución categóricos.

Es que la categoría “buen poeta” suele cambiar de acuerdo con las estéticas, y las estéticas, de acuerdo con la rara templanza de los temperamentos. Thomas Hardy, poeta de tonos neutros, casi tuvo que renunciar a su rara manera de serlo a causa del predominio del gusto por la narración sentimental, por la novela. Y las prodigó sin reparar demasiado en el gusto: *Tess of the d’Urbervilles*, *Jude the Obscure*, *Far from the Madding Crowd*. También los poemas bocetean otro artista, tal vez otros dos artis-

tas: el de los poemas cortos y semilargos (*The Convergence of the Twain*), el de *Los dinastas*...

“Aquellos que no encuentran en Housman gusto ni complacencia, alegan que su verso es monótono y limitado en sentimiento y en forma, y es cierto,” dice John Sparrow, su exegeta. Los poemas completos del bardo de “*Shropshire Lad*” (poema casi menos conocido que la parodia que de este hizo Hugh Kingsmill) exceden apenas las doscientas páginas. Se veía en la poesía de las primeras décadas del veinte —la que Pound ataca en *Revolt Against the Crepuscular Spirit of Modern Poetry*, pero no sin haber leído *The Name and Nature of Poetry*, de A. E. Housman—, un prodigio de economía.

Es tendenciosa y ociosamente “sociológico” insistir en las exigencias de la guerra del 14 como elemento único de estas determinaciones, de acuerdo con el precepto, inscripto por el propio Ezra en la *Ode pour l'élection de son sépulcre* de *Mauberley*: “La época exigía”, sobre todo, un molde de yeso, / Hecho sin pérdida de tiempo, / Una prosa cinematográfica, no precisamente de alabastro / Ni el ‘cincelado’ de la rima”.

Joyce no cultiva ese ascetismo hedónico poundiano, sino otro. Sigue cerca de Housman, la falta de tema o cierta épica de época, Mitrídates (“Por más que tú Mitrídates yo fuera...”), que no le impide luego parodiar a Eliot (“Ruan es el sitio más lluvioso, penetrante...”) y a Pound (“¿Es horriblemente necesario / Y / (Quiero decir que planteo etc) es útil pregunto/ este...”). O adoptar el tema de la canción como si se tratara de una esquila de abreviadas impacencias que debe ser salvada.

Por lo demás, el tema de la parodia, cuando se trata de Joyce —y de Joyce poeta— tiene una proyección, y hasta una recursividad incontenible (que, aunque es casi extenuante, la traducción/edición de Ingberg sabe tratar), ya que se liga, por decirlo de alguna manera, a los dos proyectos de magnitud mayor —el *Ulises* y el *Finnegans*— y alcanza un grado de ecolalia sin parangón. En un grado casi de *séance* espiritista, Joyce parodia incluso aquello que no sabe que otros escritores van a parodiar en él (Tom Stoppard, por ejemplo, mediante datos que extrae de la biografía de Richard Ellmann, en *Travesties*). Y así aparece el cónsul Bennet: “Hay un tal Bennet, cónsul antropoide, / con quijada de burro o humanoide: / Se embozala o la expele / al cesto de papeles / En el senado al rebuznar burroide”.

Tiene algo de flácido el parodiar a lo Nalé Roxlo, pero no el de hacerlo a la manera de Ravel o de Joyce, en pos de una forma en fuga inigualada. Cuando Ravel se obliga a Roussel o a Chabrier, da un paso al costado. Son maneras de época del que sabe cómo hacerlo. Ravel sabe cómo se arman, cómo se pueden hacer, cómo se deben imitar, cómo se pueden recrear estas formas antes de que el manierismo las dilapi-

de. La imitación no es una limitación, laberinto de rumbos. Lo que se sabe, o lo que accede uno a saber por medio del ejercicio mismo —Joyce también sabe—, es *hasta dónde llega* uno con esa forma, con esas normas, con esos patrones temáticos y prosódicos. Y algo más, algo que uno ignora hasta el fin: qué raro tipo de placer procura el arte, sí, cuando se llega ahí.

Apropiación y delirio, ya que, en el tránsito mismo, se deja de ser el que se es. Después de Rimbaud, todo un sacrificio, que debe negarse la renuncia como salida lícita. Quien en el siglo veinte mejor lo supo elevó la parodia al nivel de la acrobacia metafísica, borrando la tentativa misma: Pessoa. Joyce lo hace con una serena parsimonia, sin paganismo. Una parsimonia ajena por completo a la tragedia de su propia vida, algo que parece entronizar de una manera distinta el epigrama wildeano de dejar el talento para la obra y reservar el genio para la vida: “Los escritos de Joyce forman un conjunto; no podemos rechazar las obras iniciales como etapas, sin ningún interés intrínseco, de su avance hacia las finales, ni rechazar las últimas obras como resultado de la declinación”, escribió Eliot. Borges lo advirtió también, casi a su pesar: “Desde la noche veo / a mis pies los caminos del hebreo, / Cartago aniquilada, Infierno y Gloria. / Dame, Señor, coraje y alegría / para escalar la cumbre de este día”. Insisto: el esquema conceptual de la novela de Molly y Poldy, del que Borges se apropia para forjar el último verso, acerca de manera innegable el propósito y la proporción de cada poema a la impresionante ejecución del *Ulises*.

La broma minúscula, el pequeño desliz, la canción ridícula, el *ritornello*, la tachadura, la errata se ajustan también a un trabajo que le llevó toda la vida, y que cambia sólo de caligrafía, de la de esmerado perfil de las primeras epifanías y el *Giacomo Joyce* a las libretas a ciegas del *Finnegans Wake*. Con a veces una sola palabra por página o un garabato, muestra del culto fetichista que adquieren las celebridades culturales, pero que no dejan de solicitar, dada la peculiaridad joyceana y su grafomanía, grados crecientes de interés y curiosidad.

En ese aspecto, estos poemas compilados y traducidos por Pablo Ingberg son un aporte único a la obra de Joyce menos difícil de valorar en el aspecto estético convencional. “Dije: voy a volver a ese lugar / Donde entre los silencios ella espera, / Y a sonreír mirándola a la cara; / Y ella me envolverá en su cabellera. / Voy a olvidar lo que el pesar pesara / Y junto a ella un rato a descansar”. En el Ciclo de *Música de cámara*, Joyce maneja esos valores diarios de la poesía que ha interiorizado sin clamor la dulzura romántica. Pablo Ingberg debe dejar de lado ciertos esquemas y principios poéticos propios para avanzar en esas direcciones a quien guiaba el gusto de Joyce por la canción, ajustarse dócilmente a la rima, renunciar a la palabra de su gusto por aquella que puede opacarse mejor. En otros aspectos se puede apreciar cierta ironía

escéptica que le permitió a Joyce atravesar los primeros tramos del siglo veinte como Nietzsche, con mucho genio de pensamiento y un gusto indeclinable por la ópera. En realidad, pensar que la relación de Joyce con la música es meramente anecdótica, y no un esfuerzo de tensión que le llevó la vida, es sin duda la que lo acerca a Nietzsche. Si uno se adecuara a la tentación de genio, la música no solo motiva la muerte y el recuerdo del protagonista de “Los muertos”, en *Dublineses*, sino que corre hasta el fin cada uno de los *scherzo* mejor iluminados del *Finnegans*. Por otro lado, en términos biográficos o anecdóticos, la música fue la gran competencia de la que Nietzsche quedó descartado a causa de la severidad y la arrogancia del amigo/adversario, Richard Wagner. Joyce se acercó en Zúrich a Ferruccio Busoni, majestuoso adaptador —aunque se trataba de transcribir— de la obra de Bach al piano. Como contraste cómico, no mediaba una Cósima entre los dos. La única verdadera diferencia entre ambos era el temor reverencial de Joyce por los perros —comparable al que le provocaban las tormentas eléctricas—, ya que la mascota de Busoni, *pauvre* Giacomo, era un San Bernardo llamado Giotto...

Aparte de su apreciación sutil de música y sentido lírico, en James Joyce *Poesía* se yuxtaponen y se funden la alabanza y el género, el gusto popular y la reconditez erudita, cierta concepción ampulosa de la filosofía heredada por la formación universitaria, y también —¿por qué no?— por el conocimiento como forma del exhibicionismo. Y un gusto callejero nada rancio por oír a quien camina por las calles de una ciudad ruidosa silbando un aria de *Carmen* o, muy tarde, y ya en un callejón sin salida, tararea, cuando todo parece haberse ido, “*Nessun Dorma*”.

El trabajo de una traducción así es muchísimo, y con un riego de honor multiplicado, en la medida en que en el caso del *Ulises* o el *Finnegans* a menudo alcanza ésta la sobrevaloración y en los poemas, *au contraire*, a menudo quede o pase inadvertido. Los poemas no reclaman una estrategia que el autor copia del autor directamente, y que ha dado paso a tantos fenómenos y alardes de “transcreación”. No, para darle el sentido justo a estos poemas en la mayoría de los casos hay que restar dos o tres simulacros de brillo, vulnerar nuestra siempre insatisfecha vanidad, contar las sílabas, restablecer sus complicidades idiomáticas, asomarse al espectáculo de reserva y belleza que cada uno de estos pasos merece. Pablo Ingberg lo hace con una delicadeza de liturgia.

Joyceana
LUIS CHITARRONI