

La importancia de llamarse Giacomo

Hernán Lara Zavala

A Colin White

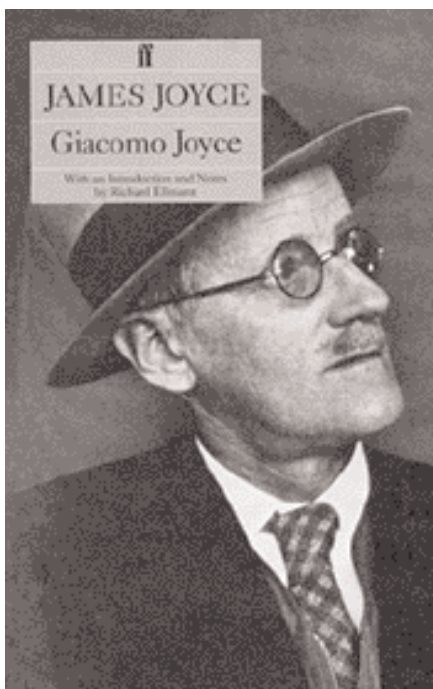
Durante el año de 1914, próxima ya la publicación de *Dublineses* y *Retrato del artista adolescente*, mientras vivía en Trieste, James Joyce escribió en un cuadernillo una obra que ha sido conceptuada, indistintamente, como “un poema de amor jamás declamado” o como “una de las más delicadas novelas” y que yo preferiría clasificar como una “micronovela” o, mejor aún, como una “novela epifánica”. El original consta apenas de dieciséis páginas y está escrito con la cuidadosa caligrafía de Joyce —una escritura pequeña que revela seguridad, velocidad y confianza en sí mismo, como si lo hubiera

“pasado en limpio y con buena letra”— que bien pudo haberse concebido como un obsequio para alguien. ¿Quién? He aquí parte del dilema. Quienquiera que haya sido esa persona prefirió mantenerse en el anonimato y a la postre donar el manuscrito que actualmente conocemos. De todo ese texto, acaso lo único que parece ajeno a la mano de Joyce es el título, *Giacomo Joyce*, de caligrafía distinta a la suya y que refleja cierta inseguridad en donde la “j” de Joyce parece más bien una “g” y que bien podría corresponder a la de una persona de edad mayor y seguramente extranjera. El título de esa obra —tal como se ha difundido entre los lectores—, *Giacomo*

Joyce, trae aparejadas, como veremos, una serie de resonancias y especulaciones interesantes en torno a la obra joyceana.

Independientemente de que Joyce haya elegido o no personalmente el título, el contenido de la obra revela, en cierto modo, la inquietud manifiesta a lo largo de toda su obra de integrarse en el ámbito de la cultura continental europea y renunciar de una vez por todas a la situación insular y de parálisis que él percibía en Inglaterra y principalmente en Irlanda; revela pues, su decisión de convertirse en un exiliado de por vida como lo argumenta al final de *Retrato del artista adolescente* y sintetizada en su famosa *dictum* de *silence, exile and cunning* [silencio, destierro y astucia]. Así, en lugar de ser James Joyce el irlandés se convierte, por traducción y por adopción, en Giacomo Joyce el triestino. Por otra parte, adentrándonos ya en el tema de la novelita, el nombre de Giacomo adquiere una inmediata carga erótica al evocar el nombre de pila de Casanova y su legendaria fama de seductor empedernido.

De Joyce sabemos que padecía, entre otras inclinaciones eróticas, una clara tendencia al deseo por la sombra de una persona, es decir, el amor a distancia. En Trieste, Joyce trabajaba como maestro de la *Scuola Superiore di Commercio Revoltella*, donde impartía clases durante las mañanas para dedicar sus tardes a escribir y a dar clases particulares a sus alumnos. Durante esa época Joyce conoció a una estudiante judía, Amalia Popper, de la que se enamoró platónicamente y que fungió como la musa inspiradora de esta breve y delicada obra de arte. Richard Ellmann comenta que se trataba de una rela-



ción de “ojos más que de cuerpos” y, en su opinión, representaba una magnífica oportunidad para que Joyce pudiera ejercer “la dieta de los escritores: la delectación morosa”. Al parecer la relación entre “Giacomo” y Amalia nunca llegó tan lejos como la que sostuviera después con Martha Fleischmann en 1918, a quien le enviaba inspiradas, atrevidas y eróticas cartas de “adoración voyeurística” que llegaron a propiciarle problemas tan graves como el de tener que enfrentar al joven prometido de Martha y ofrecerle alguna explicación por haber escrito dichas cartas. La intensa relación con Martha consta en la correspondencia personal de Joyce y, de un modo más paródico, la consigna también como parte de la ficción de *Ulises*, precisamente en el capítulo “Calipo” en el que Bloom recibe las cartas de una tal Martha dirigidas a su *alter ego* Henry Flower y donde ella le dice: “I called you naughty boy because I do not like that other word. Please tell me what is the real meaning of that word”. Esta carta evoca una serie de asociaciones en la mente de Bloom que, luego de cortar una flor amarilla, se dice:

Language of flowers. They like it because no-one can hear. Or a poison bouquet to strike him down. Then walking slowly forward he read the letter again, murmuring here and there a word. Angry tulips with you darling manflower punish your cactus if you don't please poor forgetmenot how I long violets to dear roses when we soon anemone meet all naughty nightstalk wife Martha's perfume.

[Lenguaje de flores. Les gusta porque nadie puede oírlo. O un ramo venenoso para fulminarlo. Luego, avanzando lentamente, leyó las cartas de nuevo, murmurando aquí y allá una palabra. Enojada tulipanes contigo querido hombreflor castigar tu cactus si no te por favor pobre nomeolvides cómo deseo violetas querido rosas cuando nosotros pronto anémona encontrarnos todo pícaro pedúnculo esposa perfume de Martha.]

No, la relación con Amalia parece haberse mantenido secreta y un tanto perversa y si hubo algún tipo de devaneo fue de carácter erótico literario, como cuando Giacomo le da a leer ciertos fragmentos de *Retrato...*, en que se describen los pecados de lujuria de Stephen y ante los que Amalia, identificada simplemente como

“ella” reacciona, según se dice en *Giacomo Joyce*, con extrañeza preguntándose por qué le dio a leer la novela y a lo que Giacomo responde con ironía:

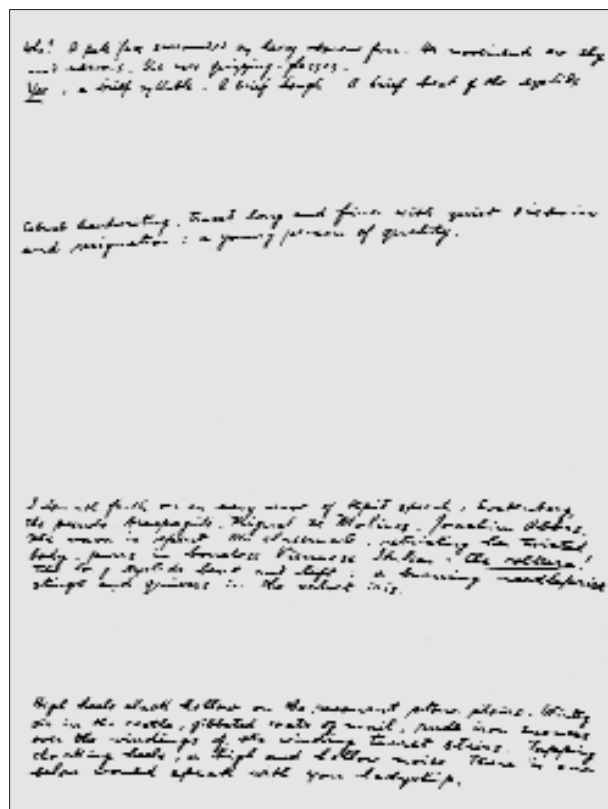
She says that had *A Portrait of the Artist* been frank only for frankness sake, she would have asked why I had given it to her to read. O you would, would you? A lady of letters.

[Ella dice que *Retrato del artista...* ha sido franco sólo en beneficio de la franqueza, ella habría preguntado por qué se lo había dado a leer. ¿Con que sí, eh? Una dama letrada.]

Giacomo Joyce quizás haya sido el vehículo del que se sirvió su autor para atreverse finalmente a confesarle a Amalia su amor por el único medio que dominaba: la escritura. “Write it, damn you, write it! What else are you good for?” [“¿Escríbelo, carajo, escríbelo! ¿Qué otra cosa sabes hacer?”] De haber sucedido así, esa confesión no parece haber tenido mayor efecto, ya que poco después Amalia se casó y se fue a vivir a Florencia. Diecinueve años más tarde Joyce recibió una carta en la que Amalia solicitaba su permiso para traducir *Dublineses*, lo que le fue graciosamente concedido acaso como pago por la adoración que la chica aquella le había suscitado durante sus días como maestro de inglés en Trieste.

Giacomo Joyce muestra el lado más lírico de la prosa joyceana, lo que podríamos definir como las “instantáneas emocionales” de su obra prosística; los momentos epifánicos que había descubierto ya en *Dublineses* o en *Retrato del artista adolescente* se recogen “all in little” aun cuando después se servirá de ellos con mayor soltura y extensión en el mismo *Retrato...*, en *Ulises*, en su libro de poemas *Poems penny each* e incluso en *Finnegans Wake*. Muchos críticos consideran esta breve obra más un poema en prosa, ya que existen varias relaciones entre el tipo de poesía que Joyce estaba escribiendo entonces y algunas imágenes del cuadernillo *Giacomo Joyce*. El hecho es que muchas de estas imágenes se incorporaron como fragmentos líricos a sus novelas, particularmente a *Ulises* e incluso uno de ellos, el número ocho, se convirtió en el poema “A flower given to my daughter” firmado en Trieste en 1913. Pero la diferencia fundamental de *Giacomo* en relación al resto de la obra de Joyce consiste, en mi opinión, en que en esta micronovela las diversas epifanías están perfectamente integradas en

De Joyce sabemos que padecía, entre otras inclinaciones eróticas, una clara tendencia al deseo por la sombra de una persona, es decir, el amor a distancia.



Facsimilar correspondiente a la página 1 de Giacomo Joyce

un todo orgánico que nos permite seguir una secuencia con dos personajes como héroe y heroína y, al mismo tiempo, nos fuerza a desentrañar la anécdota que subyace oculta tras las viñetas, pues el libro intenta más evocaciones de ambientes que contar una historia en el sentido tradicional del término.

En 1914, definido por Ellmann como un *annus mirabilis* en la vida de Joyce, el autor se encontraba en plena madurez para dar lo mejor de sí. Resentido y motivado simultáneamente por los rechazos constantes de los editores para publicar sus obras, se había esforzado por llegar a un método sintético que le permitía evocar personajes y situaciones sin necesidad de la mediación de una voz editorial entre el lector y el personaje. Este método se reconoce ya claramente en las páginas del diario de Stephen al final de *Retrato del artista adolescente*, supuestamente inspiradas por el libro *Han cortado los laureles* de Edouard Dujardin y que iban a dar paso a lo que después se llamaría “monólogo interior” o “monólogo silencioso”, como prefería llamarlo el crítico Stuart Gilbert. En cierto sentido su método había surgido espontáneamente de su concepto de “epifanía” —recoger momentos fugitivos del espíritu— que, aunque estaba basado en la teología, él logró transformar en una cuestión de técnica literaria al utilizar los recursos tradicionales de la poesía y someterlos al servicio de la narrativa para crear un híbrido entre la poesía y la prosa en donde el autor omite detalles y explicaciones y lanza, de manera abrupta, imágenes y voces sin importarle mucho el contexto en que ocurren los incidentes. En el capítulo “Proteo” de *Ulises*, Joyce nos ofrece

la fórmula de su método de visión momentánea en la voz de Stephen cuando dice: “Thought through my eyes. Signatures of all things I am here to read”. [“El pensamiento a través de los ojos. Signos de todas las cosas me hallo aquí para leer.”] Este proceso de desciframiento o “lectura del mundo”, explícitamente postulado en *Ulises* aunque tratado de manera sólo ocasional para iluminar ciertos momentos rutilantes de la historia, es el que constituye la miniatura de *Giacomo Joyce* concebida en estado febril y que le sirvió a su autor para dar rienda suelta a los sentimientos y pasiones que le inspirara Amalia Popper en Trieste en el año de 1914.

En efecto, *Giacomo Joyce* consta de cincuenta fragmentos, viñetas o pequeños capítulos en los cuales la acción está comprimida al máximo —tanto en imágenes como en acciones y escenarios que no guardan unidad ni de espacio ni de tiempo— y donde el lector ha de poner a trabajar todos sus sentidos para ir armando y desentrañando la historia que tiene ante sus ojos. El estilo es indirecto, fragmentario, telegráfico, lírico, macarrónico, sin aparente continuidad narrativa. En la prosa abundan los recursos poéticos, los juegos musicales, las citas y referencias a otras obras y a otros autores y músicos, las descripciones de paisajes donde, de vez en cuando, se filtra una reflexión melancólica y nostálgica. Entre fragmento y fragmento se dan varios “blancos” que, según sugiere Ellmann, representan pausas de duración variable, supuestamente inspiradas en Mallarmé. Se trata de una historia secreta, evanescente, misteriosa, que con seguridad no fue pensada para su publicación sino como un recurso catártico, o quizá como homenaje y obsequio al objeto venerado, Amalia, para ejercitar el método amoroso más radical y eficaz en Joyce: el del cortejo mediante cartas y misivas en las que se hacen insinuaciones y proposiciones eróticas sin cortapisas aunque a distancia.

Giacomo Joyce relata entonces las aventuras erótico-imaginarias de la relación de un maestro de inglés con su alumna judía en Trieste. Es la historia del amor de un hombre maduro por una mujer mucho más joven que él, como el de Dante por Beatriz, comparación que utiliza el propio Joyce para hablar de la pasión que Amalia logró despertarle:

She walks before me along the corridor... She does not know and walks before me simple and proud, so did she walk by Dante in simple pride and so, stainless of blood and violation, the daughter of Cenci, Beatrice to her death.

[Ella va adelante de mí por el pasillo... No lo sabe y camina simple y orgullosa, así como pasó junto a Dante en contenido orgullo y así, inmaculada de sangre y violación, la hija de Cenci, Beatriz, se dirigió hacia su muerte.]

La obra es también una especie de adiós a la época de la juventud del autor y la aceptación de su edad madura:

Jan Pieters Sweelink. The quaint name of the old Dutch musician makes all beauty seem quaint and far. I hear his variations for the clavichord on an old air: *Youth has an end*. In the vague mist of old sounds a faint point of light appears; the speech of the soul is about to be heard. Youth has an end: the end is here. It will never be. You know that well...

[Jan Pieters Sweelink. El extraño nombre del músico holandés hace que todo lo bello parezca extraño y lejano. Descubro sus variaciones para clavecín en una antigua tonada: *Youth has an end*. En la vaga niebla de sonidos antiguos surge un punto de luz; el mensaje del alma va a ser escuchado. La juventud es finita: el fin está aquí. Nunca será. Bien lo sabes...]

Que de algún modo es evanescente como la música que Joyce tanto amaba:

I play lightly softly singing, John Dowland's languid song. *Loth to depart*. I too loth to go. That age is here and now. Here opening from the darkness of desire, are eyes that dim the breaking East.

[“Toco sutilmente y canto con suavidad la lánguida canción de John Dowland. *Loth to depart*: yo también aborrezco partir. Esa edad está aquí y ahora. Aquí, abierta a la oscuridad del deseo, con los ojos que nublan el Oriente.”]

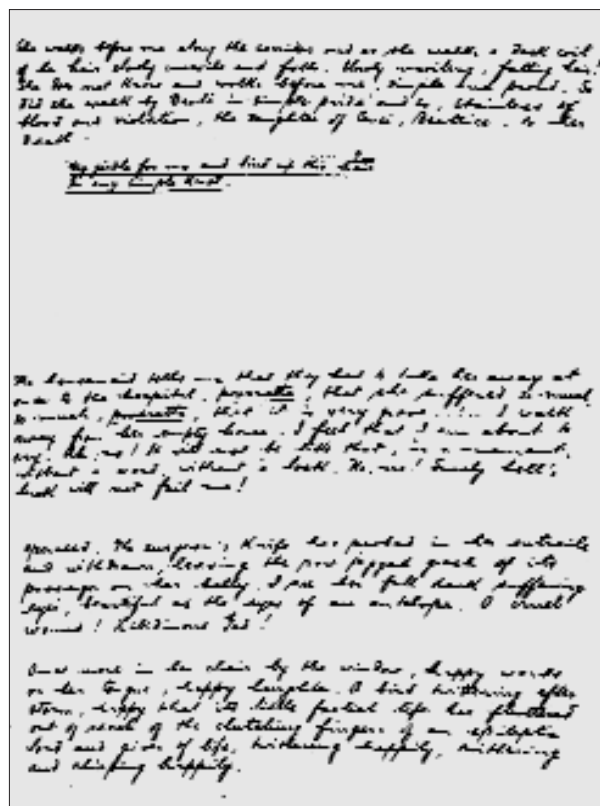
El escenario fundamental de la micronovela, aunque no exclusivamente, será la ciudad de Trieste donde Joyce vivió su momento de esplendor creativo y la cual, a su decir, se le entregó dócilmente a sus clases de inglés y a las explicaciones que sobre Shakespeare les ofreció el escritor irlandés relacionando veladamente sus comentarios con su amor por Amalia:

I expound Shakespeare to *docil* Trieste: Hamlet, quoth I, who is more courteous to gentle and simple is rude only to Polonious. Perhaps, an embittered idealist, he can see in parents of his beloved only grotesque attempts on the part of nature to produce her image... Marked you that?

[Le explico Shakespeare a la dócil Trieste: Hamlet, cito, quien es muy cortés para los simples y apacibles, es duro sólo con Polonio. Quizás amargado idealista, tan sólo puede ver en los padres de su amada, grotescos intentos de la naturaleza por reproducir la imagen de la hija en ellos... ¿Te diste cuenta de eso?]

Giacomo Joyce tiene entre sus cometidos fijar la imagen del objeto amado a través del poder de las palabras y así lo expresa Giacomo en su intención de impresionar a Amalia: “My words in her mind: cold polished stones sinking through a quagmire”. [“Mis palabras en su mente: pulidas piedras frías que caen en un cenegal.”]

Los primeros fragmentos visualizan a la heroína desde diversos ángulos donde el narador, sirviéndose de di-



Facsimilar correspondiente a la página 11 de Giacomo Joyce

versos recursos poéticos tan propios a la prosa de Joyce como sinestesias, aliteraciones, metáforas, metonimias, onomatopeyas, consonancias, asonancias, ritmos, palabras telescópicas, evocaciones y zeugmas, nos ofrece el perfil y la caracterización de Amalia. Así describe su rostro: “A pale face surrounded by heavy odorous furs” [“Un pálido rostro rodeado de pieles olorosas y profusas.”]; los ojos: “The long eyelids beat and lift: a burning needleprick stings and quivers in the velvet iris” [“Las largas pestañas se abren y baten: un alfiler candente se clava y tiembla en los iris aterciopelados.”]; sus labios: “Long, lewdely, leering lips: dark blooded molluscs” [“Largos, labios lascivos de soslayo: moluscos de oscura sangre.”]; sus gestos: “She never blows her nose: a form of speech: the lesser for the greater” [“Nunca se suena la nariz: una manera de decir: lo menos por lo más.”]; su olor: “An odourless flower” [“Una flor sin aroma.”]; su manera de escuchar: “She listens: virgin most prudent” [“Ella escucha: virgen prudentísima.”]; y su origen y extracción judía: “Rounded and ripened: rounded by the lathe of intermarriage and ripened in the forcing-house of the seclusion of her race”. [“Redondeada y madurada: redondeada por el torno del matrimonio consanguíneo y madurada en el invernadero de la exclusión de su raza.”]

El tono del relato está constituido de una combinación de adoración e idealización irrestricta de la heroína mezclada con una sutil ironía y agudo sentido del humor. Como cuando el narrador ve pasar a Amalia en compañía de su madre por una de las *piazas* de Trieste, y Giacomo se dice: “She follows her mother with ungain-

ly grace, the mare leading her filly foal... Hillo! Ostler! Hilloho!” [“Ella sigue a su madre con torpe gracia, la yegua conduciendo a la potranca... ¡Arre, Arre!”], frase que después incorporará al *Ulises* en el capítulo “Los bueyes del sol”.

O este otro pasaje en donde Giacomo observa a Amalia como si se tratara de un pollito:

She stands back robed at the telephone. Little timid laughs, little cries, timid runs of speech suddenly broken... *Parlerò colla mamma...* Come! Chook, chook! Come! The black pullet is frightened: little runs suddenly broken, little timid cries: it is crying for its mamma, the portly hen.

[Ella está de pie junto al teléfono, vestida de negro. Risitas tímidas, grititos, tímidas tiradas de palabras súbitamente interrumpidas... *Parlerò colla mamma...* ¡Ven! ¡Pío, pío! ¡Ven! El pollito negro está asustado: frasecitas rotas súbitamente, grititos tímidos: clama por su mamá, la gran gallina.]

Hay también un marcado elemento del *voyeur* y del fetichismo que Joyce tanto disfrutaba, consignado en el capítulo “Nausicaa” de *Ulises*, y que aquí se prefigura cuando el narrador logra, en un instante, atisbar la ropa interior de la protagonista:

Tightly capped and jacketed, boots laced in deft criss-cross over the flesh-warmed tongue, the short skirt taut from round knobs of the knees. A white flash: a flake, a snowflake:

And when next doth ride abroad.

May I be there to see!

[Apretadamente cubierta con capa y con traje, botas atadas en hábil criss-cross sobre la tibia-carne de la lengua, la falda corta tensa por rótulas redondas de las rodillas. Un destello blanco: un copo, un copo de nieve. Y cuando ella vuelve a partir, ¡que esté yo allí para verla!]

O cuando describe: “A skirt caught back by her sudden moving knee; a white lace edging of an underskirt lifted unduly; a legstretched web of stocking. *Si Pol?*”. [“Una falda recogida por la rodilla que súbitamente se mueve, el encaje blanco de un fondo levantado sin discreción; una media estirada por la pierna. *Si Pol?*”]

El Joyce erótico y melancólico también se deja entrever en sus rondas por las zonas rojas de ciudades como Padua, en donde al escuchar los gritos de las

prostitutas recuerda la oscuridad en la que se encuentra viviendo:

Padua far beyond the sea. The silent Middle Age, night, darkness of history sleep in the Piazza delle Erbe under the moon. The city sleeps. Under the arches in the dark streets near the river the whores eyes spy out for fornicators. *Cinque servizi per cinque franchi*. A dark wave of sense, again and again and again. Mine eyes fail in darkness, mine eyes fail. Mine eyes fail in darkness, love. Again. No more. Dark love, dark longing. No more. Darkness.

[Padua más allá del mar. La silenciosa Edad Media, la noche, la penumbra de la historia duerme en la Piazza delle Erbe bajo la luna. La ciudad duerme. Bajo las arcadas de las calles oscuras cerca del río, los ojos de las prostitutas espían en busca de fornicadores. *Cinque servizi per cinque franchi*. Una oscura ola de sentimiento, otra vez y otra y otra. Mis ojos fallan en la oscuridad, mis ojos fallan. Mis ojos fallan en la oscuridad, amor. Otra vez. Basta. Amor oscuro, ansiedad oscura. Basta. Oscuridad.]

A medida que se recorre el texto el lector se ve en la necesidad de ir “recuperando”, “rearmando”, “interpretando” e “integrando” la anécdota que subyace oculta tras estas viñetas poéticas. La historia avanza y en la medida en que el maestro conoce a su alumna se siente infatuado, embelesado por ella. Así, va ofreciendo diversas imágenes de su persona y evoca sus varios encuentros en diferentes circunstancias y lugares. Conoce a su padre que le revela: *Mia figlia ha una grandissima ammirazione per il suo maestro inglese*. La esperanza y el amor del maestro por la alumna crecen y la pasión de Joyce se desborda al punto de que él mismo trata de calmar sus ímpetus:

A gentle creature. At midnight, after music, all the way via Saint Michel, these words were spoken softly. Easy now, Jamesy! Did you never walk the streets of Dublin at night sobbing another name?

[Una criatura apacible. A media noche, terminada la música, calle San Michel arriba, calladamente se dijeron estas palabras. ¡Cuidado Jamesy! ¿Anduviste jamás por Dublín de noche sollozando otro nombre?]

Joyce, educado por los jesuitas, invoca a San Ignacio para que le evite las tentaciones y lo haga entrar en razón: “Ignatious Loyola, make haste to help me!” [“¡Ven en

El tono del relato está constituido de una combinación de adoración e idealización irrestricta de la heroína mezclada con una sutil ironía y agudo sentido del humor.

As I come out of Ratti's house I come upon her suddenly
 as we both are giving alms to a blind beggar. She
 answers my sudden greeting by turning and averting
 her black basilisk eyes. E col suo vestire attosca
l'uomo quando lo vede. I thank you for the word,
 messer Brunetto.

They spread under my feet carpets for the son of man.
 They await my passing. She stands in the yellow
 shadow of the hall, a plaid cloak shielding from
 chills her sinking shoulders: and as I halt
 in wonder and look about me she greets me
 wintrily and passes up the staircase darting
 at me for an instant out of her sluggish
 sidelong eyes a jet of liquorish venom.

A soft crumpled peagreen cover drapes the lounge. A narrow Parisian
 room. The hairdresser lay here but now. I kissed her stocking and
 the hem of her rustblack dusty skirt. It is the other. She.
 Gogarty came yesterday to be introduced. Ulysses is the
 reason. Symbol of the intellectual conscience.... Ireland
 then? And the husband? Pacing the corridor in list shoes
 or playing chess against himself. Why are we left here? The
 hairdresser lay here but now, clutching my head between
 her knobby knees.... Intellectual symbol of my race. Listen!
 The plunging plume has fallen. Listen!
 — I am not convinced that such activities of the mind
 or body can be called unhealthy —

She speaks. A weak voice from beyond the cold stars. Voice
 of wisdom. Say on! O, say again, making me wise! This
 voice I never heard.

She coils towards me along the crumpled lounge. I cannot
 move or speak. Coiling approach of starborn flesh. Rattling
 of wisdom. No, I will go. I will.

— Jim, love! —

Soft sucking lips kiss my left armpit: a coiling kiss
 on myriad veins. I turn! I crumple like a burning
 leaf! From my right armpit a fan of flame leaps out.
 A stony snake has kissed me: a cold night snake. I am lost!

— Nora! —

Facsimilar correspondiente a la página 15 de Giacomo Joyce

mi ayuda pronto, Ignacio de Loyola!"]], invocación que hace también Stephen en *Ulises* cuando discute *Hamlet* de Shakespeare en la Biblioteca de Dublín.

Por asociación de ideas el poeta se transporta a diversos ámbitos y evoca ciudades y sentimientos que logra unificar a través de efectos metonímicos. Así evoca el paisaje de una fría mañana en París —que posteriormente insertaría como una viñeta, transformada y re trabaja- da, en el capítulo de "Proteo" en *Ulises* ("Paris rawly

waking, crude sunlight on her lemon streets")— para asociarlo con la sensación de frialdad que la proximidad física de Amalia le produce:

In the raw veiled spring morning faint odours flota of
 morning Paris: aniseed, damp sawdust, hot dough of bread:
 and I cross the Pont Saint Michel the steelblue walking
 waters chill my heart. She stands beside me, pale and chill,
 clothed with the shadows of the sindark nave, her thin

elbow at my arm. Her flesh recalls the thrill of that raw mist-veiled morning, hurrying torches, cruel eyes. Her soul is sorrowful, trembles and would weep. Weep not for me, O daughter of Jerusalem!

[En la nublada y opaca mañana de primavera flotan tenues aromas de mañana parisiense: anís, serrín, masa de pan caliente: y cruzo el Pont Saint Michel las andariegas aguas azul-acero enfrían mi corazón. Ella está junto a mí, helada y pálida, vestida con las sombras de la nave oscura de pecado, su codo delgado tocando mi brazo. Su carne recuerda el estremecimiento de aquella nublada mañana velada de niebla; antorchas rápidas, ojos crueles. Su alma está apenada, tiembla y a punto de llorar. No llores por mí, ¡oh hija de Jerusalén!]

El maestro empieza a rondar la casa de la alumna para verla y admirarla aunque sea de lejos: "She is dressing to go to the play. There are ghosts in the mirror... Candles! Candles!" ["Ella se viste para ir a la función. Hay fantasmas en el espejo... ¡Luces! ¡Luces!"] Giacomo concibe ciertas fantasías eróticas, muy parecidas a las que imaginara después con Martha Fleischmann o las que incorporara en su obra de teatro *Exiliados* y las pone por escrito:

She raises her arms in an effort to hook at the nape of her neck a gown of black veiling. She cannot: no she cannot. She moves backwards toward me mutely. I raise my arms to help her: her arms fall. I hold the websoft edges of her gown and drawing them out to hook them I see through the opening of the black veil her lithe body sheathed in an orange shift. It slips its ribbons of moorings at her shoulders and falls slowly: a lithe smooth naked body shimmering with silvery scales. It slips slowly over the slender buttocks of smooth polished silver and over their furrow, a tarnished silver shadow... fingers, cold and calm and moving... A touch, a touch.

[Ella levanta los brazos en un esfuerzo por abrocharse una túnica negra y transparente en la nuca. No puede: no, no puede. Retrocede muda hacia mí. Levanto mis brazos para ayudarla: los suyos caen. Sostengo los bordes de la túnica, suaves-como-telarañas, y cuando los separo de su cuerpo para abrocharlos veo por la apertura del velo negro su cuerpo delgado enfundado en un camisón naranja. Ésta se desprende de sus amarras en los hombros y cae lentamente: un cuerpo delgado y desnudo rutilando con brillo de plata. Resbala lentamente por las breves nalgas de suave y pulida plata y por su surco, una sombra de plata oscura... dedos fríos y calmos que se mueven... Me tocan, me tocan.]

You listen Sweetlink. The quaint name of the old British musician makes all beauty seem quaint and far. I hear his variations for the clavichord on an old air: Youth has an end. In the vague mist of old sounds a faint point of light appears: the speech of the soul is about to be heard. Youth has an end: the end is here. It will never be. You know that well. What then? Write it, damn you, write it! What else are you good for?

*"Why?"
"Because otherwise I could not see you."
Sliding - space - ages - foliage of stars - and waning heaven - stillness - and stillness deeper - stillness of annihilation - and her voice.*

Now hush and Barabbas!

Unreadiness. A bare apartment. Torrid daylight. A long black piano: coffin of music. Poised on its edge a woman's hat, red-flowered, and umbrella, furled. Her arms: a casque, poles, and blunt spear on a field, sable.

Envoy: Love me, love my umbrella.

Facsimilar correspondiente a la página 16 de Giacomo Joyce

El momento de mayor tensión llega a su punto culminante cuando el personaje logra besar a la heroína. ¿Ocurre tal escena o es una mera fantasía por parte de la febril mente del maestro?

Pero son estas mismas ensoñaciones las que lo llevan a temer la posible muerte del objeto amado: “Do not die!” [“¡No mueras!”], implora.

Angustiado, el maestro se atreve a presentarse en casa de la alumna. La sirvienta le informa que Amalia —a quien por cierto nunca se menciona por su nombre— fue llevada de urgencia al hospital. El protagonista se angustia ante el estado de salud de su amada pupila y exclama: *poveretta*. Pero Amalia se recupera, las cosas vuelven a la normalidad y el narrador hace el siguiente comentario salaz e irreverente:

Operated. The surgeon's knife has probedin her entail-sand withdrawn, leaving the raw jagged gash of its passage on her belly. I see her full dark suffering eyes, beautiful as the eyes of an anthelope. O cruel wound! Libidinus God!

[Operada. El bisturí del cirujano ha violado sus entrañas y se ha retirado, dejando en su vientre la cruda incisión dentada de su paso. Veo sus negros y plenos ojos sufrientes, bellos como los ojos de un antílope. ¡Oh herida cruel! ¡Dios libidinoso!]

Ya restablecida, el maestro se regodea al pensar que las manos de Amalia hayan tocado las páginas (“foul and fair”, como en *Macbeth*, “sucias y bellas”) de su novela. El momento de mayor tensión llega a su punto culminante cuando el personaje logra besar a la heroína. ¿Ocurre tal escena o es una mera fantasía por parte de la febril mente del maestro?: “Her face, how grey and grave! Dank mated hair. Her lips press softly, her breath comes through. Kissed.” [“Su rostro, ¡qué grave y gris! El cabello húmedo y desarreglado. Sus labios presionan suavemente, percibo su aliento suspirante. La he besado.”]

La micronovela culmina con la sensación de que hay una suerte de entrega que deja al maestro lleno de insatisfacción, de hastío y de desilusión:

Her eyes have drunk my thoughts: and into the moist warm yielding welcoming darkness of her womanhood my soul, itself dissolving, has streamed and poured and flooded a liquid and abundant seed... Take her now who will...!

[Sus ojos han bebido mis pensamientos; y mi alma, disolviéndose, ha derramado, vertido e inundado un lí-

quido, una abundante simiente, en la oscuridad acogedora, húmeda y tibia, de su feminidad... ¡Que ahora la posea quien quiera...!]

Y así, la heroína desaparece de los ojos y del corazón del maestro y, cuando se vuelven a ver, ella le lanza una mirada de basilisco que él recibe como un chorro de ponzoña. Así, no le queda sino aceptar que la ha perdido, que la juventud se le ha ido y que su final se acerca.

A partir del fragmento cuarenta y cinco aparece otra “ella” (“It is the other. She.”) que evidentemente ya no es Amalia: se trata de Nora, la mujer del protagonista y autor, con la que se refugia y hace el amor. Hay una frase: “Because otherwise I could not see you” [“Porque de otro modo no podría verte.”], que sigue resonando, sin embargo, en la mente de Giacomo y que Joyce utilizará en su obra de teatro *Exiliados*, lo mismo que en *Ulises*. Se trata de una de esas frases perturbadoras que se nos queda grabada y girando en la mente cuando emana de la boca del objeto amado.

La novelita termina con un *envoy* que dice: “Love me, love my umbrellla”. [“Ámame, ama mi sombrilla.”] Y así se separan Amalia y Giacomo para no volverse a ver nunca más. Pero quién sabe, tal vez la donadora de esa curiosidad literaria no fuera otra que la mismísima Amalia Popper que, en su vejez, se encontró con la agradable sorpresa de que, después de todo, su admirado maestro de inglés en Trieste, aquel Giacomo Joyce, había logrado alcanzar fama internacional. Ella lo había ayudado a traducir *Dublineses*.

No obstante, quizá, hizo una aportación mucho mayor al preservar y dar a la luz aquel manuscrito que bautizó, de puño y letra, *Giacomo Joyce*. Pero eso, claro, sólo es mera especulación. [U]



Las ilustraciones que acompañan el texto fueron tomadas de *Giacomo Joyce* de James Joyce, Faber and Faber, London, 1983