

Captura del agua escrita

Benjamin Neal Grewe

A thesis

submitted in partial fulfillment of the
requirements for the degree of

Master of Arts

University of Washington

2023

Committee:

Edgar O'Hara González

Anthony L. Geist

Program Authorized to Offer Degree:

Spanish and Portuguese Studies

© Copyright 2023
Benjamin Neal Grewe

University of Washington

Abstract

Captura del agua escrita

Benjamin Neal Grewe

Chair of the Supervisory Committee:

Edgar O'Hara González

Department of Spanish and Portuguese Studies

In this project I talk about *Finnegans Wake* by James Joyce, a work so unique that it is nearly incomprehensible even in its original language. In the first chapter I recount my struggle with the “impossibility” of reading the book (along with *Ulysses*, the previous novel by Joyce). I detail the reading process, during which I experienced various moments of clarity that gave me a deeper appreciation of the internal logic of the *Wake* and the artistic achievement that it represents. In the second chapter I analyze two Spanish translations of the chapter known as “Anna Livia Plurabelle” (the book’s most frequently translated section). I conclude that the version by Francisco García Tortosa, Ricardo Navarrete Franco, and José María Tejedor Cabrera better captures Joyce’s innovative language games than the prior translation by Ricardo Silva-Santisteban. Lastly I analyze the case of *The Skin of Our Teeth* by Thornton Wilder, a play which was accused of plagiarizing *Finnegans Wake* by two of the most eminent critics of the book. I evaluate plot components and specific details of the work and conclude that, despite structural parallels and curious similarities, these elements do not necessarily come from *Finnegans Wake*.

Índice

Cabecera	1
Capítulo 1: Llevado por el <i>riverrun</i>	3
Capítulo 2: Traducir el <i>riverrun</i> : corrientes distintas	19
Capítulo 3: Embotellar el <i>riverrun</i> : adaptar <i>Finnegans Wake</i>	34
Desembocadura	49
Bibliografía	50

Cabecera

A lo largo de mis estudios de idiomas, me he fijado en el modo particular en que las personas hablan y escriben. *Finnegans Wake*, de James Joyce, es un ejemplo de una expresión literaria tan singular que es casi incomprensible, incluso en la lengua original. En este proyecto hablaré de la adaptación, en distintas formas, de un libro tan peculiar.

En el primer capítulo cuento cómo llegué a *Finnegans Wake* y mi lucha contra la “imposibilidad” de leerlo junto con *Ulysses*, la novela anterior de Joyce. En lugares tan diversos como un apartamento en España y un consultorio de dentista y el tractor de mis primos, pasé horas dedicado a la lectura de estas obras. A lo largo de este proceso, tuve varios momentos de claridad en que me dejé llevar por la “corriente” de los textos. Experimenté momentos de desesperación y júbilo al leer *Ulysses* dos veces y terminar por completo *Finnegans Wake*. Después de esto pude apreciar de manera más profunda la lógica interna del *Wake* y el logro artístico que éste representó.

En el segundo capítulo hablo de la dificultad de traducir este libro. Analizo dos traducciones al español del capítulo conocido como “Anna Livia Plurabelle”, que es el más traducido de la obra, y me pregunto si los traductores pudieron verter con éxito al español la sutileza del original. Mostraré que la versión de Francisco García Tortosa, Ricardo Navarrete Franco y José María Tejedor Cabrera representa los juegos ingeniosos de Joyce de forma más hábil que la traducción previa de Ricardo Silva-Santisteban: aunque las dos versiones presentan los temas esenciales de *Finnegans Wake*, la de García Tortosa et al. comunica mejor la oralidad del libro además de su “sabor” regional y los juegos de lenguaje del texto.

Para terminar analizo el caso de *The Skin of Our Teeth*, de Thornton Wilder, que fue considerado un plagio de *Finnegans Wake* por dos de los críticos con más autoridad sobre el

libro. Explicaré que esta acusación es lógica dado que las dos obras se enfocan en una familia prototípica usando una variedad de figuras míticas e históricas. Sin embargo, aunque hay similitudes curiosas como dos hermanos que se pelean y una carta de una matriarca, los elementos parecidos son sobre todo estructurales: los dos textos sugieren una repetición infinita de sus tramas, las circunstancias de la historia cambian de forma inesperada (aunque en menor grado en *The Skin of Our Teeth*) y son autorreferenciales. De esta forma mostraré que las técnicas y los detalles de la obra de Wilder pueden haber venido de otras fuentes y no necesariamente de *Finnegans Wake*.

Capítulo 1

Llevado por el *riverrun*

Supe de *Finnegans Wake* por primera vez en un video de YouTube. No tenía nada que ver con el libro; era un video que trataba (y fracasó) de ser gracioso. En algún momento de esa presentación apagada (con poca luz), el presentador hizo un juego de palabras con el título de *Finnegans Wake*. Inmediatamente después afirmó algo como que era “una broma demasiado inteligente para este video”. Y tal vez lo era. Pero yo estaba ofendido. ¿Demasiado inteligente? Yo había leído libros como *A Tale of Two Cities*, *As I Lay Dying* y *Moby Dick*. ¡Tenía formación! Nada era demasiado inteligente para mí.

Busqué de inmediato el libro. No me era posible esperar, mi inteligencia había sido cuestionada. Algún sitio web lo declaró el libro “más difícil en la lengua inglesa”. ¿*Qué tan difícil puede ser?* (¡había leído *Hamlet!*), pensé. Me puse a buscar una versión electrónica. Tenía que leerlo, aunque solo fuera para comprobar mis habilidades de lectura.

De pronto encontré el texto completo (los derechos de autor habían caducado hacía años). Empecé a leer la primera página. Al principio pensaba que entendía la mayoría de las palabras, pero este sentido desaparecía mientras leía. De pronto leí esta oración: “Rot a peck of pa's malt had Jhem or Shen brewed by arclight and rory end to the regginbrow was to be seen ringsome on the aquaface” (página 3 en la edición de 1999). Hum. La oración parecía estar compuesta de elementos que entendía de manera separada (“rot”, “peck”, “malt”) y algunos que podía descifrar (“aquaface”, “arclight”). Me vinieron a la mente imágenes de alcohol, de un estanque, de luces reflejadas en el agua. Como un conjunto, no obstante, no descubrí ningún sentido completo en la oración. Para un joven de 20 años, esto fue inaudito. (¡Había leído *The Grapes of Wrath!*) A pesar de este sentimiento desconcertante, logré terminar la primera página. Miré el reloj: me

había tomado diez minutos. Otra cosa insólita: siempre estaba orgulloso de que me tomaba menos de un minuto leer cada página. *Esto es imposible*, pensé. Dejé el libro.

Pasaron varios meses. Estaba en mi último año de la universidad y siempre tenía tareas. Sin embargo no me había olvidado de *Finnegans Wake*. Para un joven que se consideraba inteligente como yo era chocante que algo me supusiese un reto verdadero, sobre todo porque se me hacía un desafío insuperable. Esto me fascinaba. Me encontraba buscando información acerca del libro. Leí foros de gente que había sentido lo mismo y con títulos como “¿Es posible leer *Finnegans Wake*?”, “¿*Finnegans Wake* tiene algún sentido?” y “¿Alguien ha entendido *Finnegans Wake*?” Algunas personas decían que sí, era posible terminarlo. Algunas proponían leerlo en 17 años, el tiempo que Joyce había tomado en escribirlo. Esa gente insistía en que cada palabra tenía cuatro significados y que era necesario conocer todos los idiomas de Europa para entender la obra por completo. Otros sostenían que uno tenía que dejarse llevar por el libro. Por ejemplo, en la introducción a *Joyce's Kaleidoscope: An Invitation to Finnegans Wake*, Philip Kitcher nota que “My awakening... begins with the conviction that this is all wrong, that it is hopeless to build up, piece by piece, and to try to find some significant larger whole” (xix). De esta manera, él asevera que la totalidad del libro es más importante que sus detalles. Por lo tanto me parecía que *Finnegans Wake*, obra cómica y accesible, estaba tan lleno de significados que me tomaría una vida entera el comprenderlo. No sabía a quién creer. Era un libro cuántico: era dos cosas opuestas al mismo tiempo. A fin de cuentas, no tenía una experiencia personal con ese modo de escribir.

Durante los siguientes meses, la reputación de la obra me seguía interesando más que el texto mismo. Leí los materiales más accesibles: en Wikipedia y ciertos artículos en el Internet, los foros, algunos pasajes de libros académicos. Lo que leía me parecía increíble. Descubrí que

Joyce era un autor respetado. Grandes escritores habían alabado *Ulysses* (1922), el libro previo a *Finnegans Wake* (1939). Comencé a compartir con mis padres, mis amigos y mis compañeros la información que leía sobre los dos libros. Aunque sólo había leído una página de la obra, no podía contenerme: era imprescindible que alguien, aparte de mí, supiera de eso. Durante este tiempo crecía en mí la certeza de que tenía que leer *Finnegans Wake* antes de morirme, aunque tomara años (quizás décadas). En mi corta vida no había sentido nada semejante: todo lo que pudiera imaginar me había parecido realizable. *Finnegans Wake* había roto con esta actitud.

La mayoría de la gente a la que le conté sobre el libro impenetrable de Joyce no lo conocía. Incluso mi madre, que se había licenciado en literatura inglesa, no había leído *Finnegans Wake*. ¿Cómo era posible? ¿De verdad que nadie había leído este libro? Rápidamente, el entusiasmo que sentía por haber descubierto un secreto se convirtió en decepción por no poder compartirlo. Esta frustración continuó hasta que, un día, le pregunté a un amigo (con quien todavía no había hablado sobre *Finnegans Wake*) si conocía la tercera novela de Joyce. “Claro”, me dijo, “he leído 50 páginas de ese libro”. ¡Por fin alguien que lo conocía! Él y yo hablamos del libro un rato más. Le conté que se me hacía imposible de leer, pero me aseguró que después de las primeras páginas el texto no era tan denso como al principio. *No es imposible*, pensé. Si se podía leer 50 páginas, se podía leer 600.

Reflexioné sobre nuestra conversación durante un buen tiempo. A pesar de la alegría de encontrar a alguien que había empezado el libro, todavía no me sentía preparado para leerlo. Quizás fue por todos los comentarios que había leído que afirmaban la imposibilidad de tal acto. Al final decidí encontrar un punto medio entre los dos extremos de las críticas sobre la obra: iba a leer *Finnegans Wake*, pero primero me enfrentaría a *Ulysses*.

Un día empecé la lectura. El lenguaje era bastante diferente del lenguaje al que yo estaba acostumbrado. En el primer párrafo ya había una frase en latín sin traducción: “— *Introibo ad altare Dei*” (3). Según la versión anotada (la que leería luego), es una frase de la misa católica en latín (que es “spoken by the priest at the opening of the former Latin Mass” [Jeri Johnson, 769]). Esas oraciones eran difíciles para mí, ya que no había tenido experiencia con la religión católica y tampoco había estudiado latín. Es verdad que había leído libros de prosa “arcaica”, como *Moby Dick* y *Oliver Twist*. De hecho, esos libros contenían palabras en inglés que no conocía o referencias a elementos culturales que no entendía. De esta forma, esperaba una cierta dificultad al leer a los “clásicos”. En cambio había terminado pocos libros de prosa “experimental”. Uno de ellos fue *As I Lay Dying*. Incluso en esta novela, no obstante, había un hilo narrativo para seguir. A diferencia de esto, me parecía que Joyce *quería* confundir a los lectores de *Ulysses*. Incluye varios pasajes en otros idiomas: latín, francés, italiano y alemán. Aparte de esto, el formato es confuso. Por ejemplo, no hay comillas para el diálogo (un estilo que, admito, tampoco se usa en francés y español). Además, Joyce no emplea cursiva para distinguir los pensamientos de la narración. Asimismo, juega con el estilo en su prosa misma. En el capítulo que varios críticos llaman “Oxen of the Sun”, por ejemplo, Joyce emplea estilos de escritura bastante difíciles para un lector moderno: el inglés medio, el inglés isabelino y la jerga de comienzos del siglo XX en Irlanda. Otro capítulo, el cual es casi una quinta parte del libro, está escrito como una obra de teatro. De esta forma, *Ulysses* desafía al lector no solo con su estilo y lenguaje sino también con su formato. Esto fue insólito para mí, ya que tenía experiencia con libros difíciles por ser antiguos pero no con libros que eran impenetrables aparentemente a propósito. Sin embargo, persistí. Buscando frases y palabras, pude más o menos seguir el hilo de la trama.

No obstante, estaba leyendo el libro de manera lenta. Como ya dije, estaba en mi último año de licenciatura. Empecé *Ulysses* en febrero de 2019 y me gradué en junio de ese mismo año. Por lo tanto, leer la obra era un interés secundario al de terminar mi título en español. Durante ese tiempo postulé a un programa en el sur de España donde ayudaría a enseñar inglés en un colegio. Me aceptaron en abril. Iba a estar en España unos ocho meses.

A pesar de tener este viaje planificado, estaba preocupado por mi futuro. Leía *Ulysses* de manera esporádica. En septiembre, viajé a España. En las primeras dos semanas, me quedé en un Airbnb mientras buscaba un apartamento. Estar en un nuevo país cambió mi humor. Todas las nuevas sensaciones ampliaron mi noción del tiempo: me parecía que experimentaba el mundo más que en todo el verano que había pasado en casa de mis padres. En medio de esto me puse a leer *Finnegans Wake* de nuevo. Supongo que necesitaba un cambio: *Ulysses*, aunque no lo estaba leyendo mucho, formaba parte de mi rutina en los Estados Unidos (leerlo o sentirme culpable por no leerlo). Por lo tanto, leí algunas páginas de *Finnegans Wake* con la ayuda de *A Skeleton to Finnegans Wake: Unlocking James Joyce's Masterpiece*, escrito por Joseph Campbell y Henry Morton Robinson. Durante unos días (que me parecieron semanas), leía una página y luego la versión simplificada de *A Skeleton's Key*. Esas descripciones me ayudaron bastante para entender el lenguaje singular de *Finnegans Wake*. Con las simplificaciones de los pasajes de Joyce, me parecía que había una base comprensible velada por el estilo oscuro. Al leer una versión en lenguaje corriente, era evidente que el texto era inteligible. Recuerdo que un día pensé (bromeando conmigo mismo): *¡Esto está empezando a tener demasiado sentido!* Es decir, no era incomprensible. Por lo menos, no del todo.

Desafortunadamente después de encontrar un apartamento y estar en España unas semanas, lo nuevo se convirtió otra vez en rutina. Empecé a sentirme más cómodo, pero esto

significaba que las extrañas sensaciones del país extranjero empezaron a convertirse en experiencias familiares. Por lo tanto, dejé de leer *Finnegans Wake* y comencé a leer *Ulysses* de nuevo.

Gracias a mis nuevas responsabilidades y un nuevo país que me incitaba a explorarlo, no terminé *Ulysses* hasta la Navidad de ese año. Lo había leído con más frecuencia, pero no era fácil. Descubrí que el libro sólo se volvió más y más difícil de leer. Noté que Joyce tenía la tendencia a incluir páginas de listas de personas, por ejemplo. Además, sus experimentos con el estilo de los capítulos se volvieron cada vez más incomprensibles. Había varias veces en que dejé el libro durante varios días (o varias semanas) porque había llegado a una parte difícil. En *Mythic Worlds, Modern Words: On the Art of James Joyce*, Joseph Campbell asegura que “All the precise details hold you down all the way.... *Ulysses* is heavy” (282). Estuve de acuerdo con esa afirmación. Por ejemplo, el texto principal de “Oxen of the Sun” (el capítulo mencionado) empieza así: “Universally that person’s acumen is esteemed very little perceptive concerning whatsoever matters are being held as most profitably by mortals...” (366). Esta frase, que encontré ininteligible, ocupa una página entera. Además, el estilo del capítulo cambia constantemente. Jeri Johnson, la autora de la versión anotada de *Ulysses*, cita una carta de Joyce en que explica que intentó trazar el desarrollo de la literatura inglesa con pastiches de sus estilos (“...by way of earliest English alliterative... and Anglo-Saxon... then Malory’s *Morte d’Arthur*... then the Elizabethan chronicle... and so on” [905-6]). Me tomó bastante esfuerzo seguir esta sección, aunque los críticos defienden su valor artístico (por ejemplo, Stuart Gilbert, en “Prolegomena to *Work in Progress*”, en *Our Exagmination Round His Factification for Incamination of Work in Progress*). Ese capítulo fue emblemático para mi experiencia con

Ulysses: luchaba con el lenguaje, sufría por el estilo esotérico y me rendía pero... siempre había algo que me hacía volver. No podía dejar de leerlo de manera permanente.

A mediados de diciembre de ese año (2019), cuando casi había terminado *Ulysses*, volví a Estados Unidos, a la casa de mis padres, para una visita corta de Navidad. Allí experimentaré una revelación sobre el libro. Estaba en la recepción de la dentista. Como tenía que esperar varios minutos, saqué mi ejemplar de *Ulysses*. Terminé el penúltimo capítulo y empecé el último. Este capítulo está escrito, según Jeri Johnson, desde la perspectiva de Molly Bloom, la esposa de Leopold Bloom (el protagonista). También anota que su estilo es el flujo de conciencia: en una carta que Johnson cita, Joyce afirma que en el capítulo (que tiene 43 páginas) “There are eight sentences...” (971). De esta manera, la puntuación no demarca el final de las oraciones estándares. Quizás por esta razón podía leer este estilo sin esfuerzo. Sentado en esa sala de espera, estaba absorto en el libro: me dejé llevar por su ritmo y, embelesado por su rara lógica interna, estaba yo suspenso en la trama. Nunca había sentido eso con *Ulysses*; aunque lo había disfrutado, el libro siempre había sido un poco pesado y una lucha constante para entenderlo y seguir leyéndolo. Con el último capítulo, sin embargo, todo fluía. *Esto se puede leer*, pensé.

Después de la cita con la dentista, terminé el resto del capítulo en una sola tarde (seguramente la mayor cantidad del libro que había leído en un día). ¡Por fin había terminado *Ulysses*! A pesar de mi resolución de leer *Finnegans Wake* después de la novela de 1922, no me sentía, sin embargo, listo para empezarlo. En Navidad mis padres me regalaron una edición anotada de *Ulysses* (la de Jeri Johnson). En la antigua casa de mis abuelos la tarde de Nochevieja, hojeé *Ulysses* y recordaba todo lo que había leído. Me di cuenta de que lo había disfrutado mucho. En ese momento decidí leerlo de nuevo (esta vez con las anotaciones de Johnson).

Volví a España y me puse a leer *Ulysses* con determinación. Haberlo terminado antes me daba una ventaja: sabía qué esperar y podía prepararme para las partes más desesperanzadoras. Al final, leí *Ulysses* por segunda vez en dos meses (de enero a finales de febrero). Las anotaciones de Johnson me dieron el contexto cultural que me faltaba y mi conocimiento de la estructura de la obra me aportó la motivación de terminarla. Siempre buscaba esa sensación que había sentido en el consultorio de la dentista: “Esto se puede leer”. Descubrí que sus escenas e ideas empezaban a permanecer en mi memoria, mucho más que con otros libros que había leído. Cuando terminé *Ulysses* por segunda vez, sentía que realmente había vivido en el mundo que Joyce intentaba crear. El estilo, en vez de impedirla, mejoró mi experiencia de lectura. Había vivido con y en el libro y estaba seguro de algo: estaba listo para leer *Finnegans Wake*.

Empecé, sin fanfarria, a principios de marzo de 2020. Decidí continuar desde la página en que me había detenido en septiembre de 2019 (por tener algo de ventaja contra un libro tan implacable). Había leído unas veinte páginas. Descubrí que el libro todavía era muy difícil de comprender. Cuando comencé a leerlo otra vez, decidí no seguir con el estudio de Campbell y Morton Robinson como compañía. Si lo hacía, pensaba, tomaría años en terminar.

Al volver a *Finnegans Wake*, me parecía que Joyce elevaba los juegos de lenguaje de *Ulysses* a un nivel casi incomprensible. Por ejemplo, la estructura y estilo del libro no ofrecen ninguna ayuda a la comprensión. Si en *Ulysses* hay guiones en vez de comillas para marcar el diálogo, en *Finnegans Wake* no hay ningún marcador: no hay comillas ni cursiva ni nuevos párrafos. De hecho, es debatible si el libro presenta diálogos. Veía esto como una “evolución” de la ambigüedad narrativa presente en *Ulysses*. Por ejemplo, Johnson explica un pasaje del primer capítulo de *Ulysses* en que Stephen está hablando con Buck Mulligan y en medio de la narración aparece la palabra “Chrysostomos” (3). Ella indica que es un pensamiento de Stephen, pero al no

tener marcas podría ser tomado como parte de la narración: “This abrupt eruption into the narrative of Stephen’s (unsignalled) thought disconcerts” (768-9). Vemos esto en muchas partes del libro: hay que deducir cuáles son los pensamientos de los personajes principales y qué es narración. Este tipo de deducción narrativa es obligatoria para entender cualquier pasaje de *Finnegans Wake*. Todo parece estar escrito de la misma manera. Es necesario, por lo tanto, analizar cada frase para comprender si es narración, pensamiento o diálogo (muchas veces, por supuesto, no está claro). En otras partes de *Finnegans Wake*, Joyce juega con el medio de expresión del libro. Por ejemplo en el capítulo que Campbell y Morton Robinson llaman “The Study Period–Triv and Quad” (163), hay notas al pie, apuntes en los márgenes e incluso ecuaciones matemáticas (como en la página 293). De esta forma, los juegos con las convenciones de un libro normal son más profundos en *Finnegan Wake* que en *Ulysses*.

Debido a estos desafíos, otra vez estaba yo leyendo de manera esporádica. Sin embargo, pronto me di cuenta de que tomaría años terminar el libro si continuaba así. Por lo tanto decidí leer nueve páginas al día. Escogí ese número no solo por ser “sagrado” (a Joyce le gustaría), sino porque también era una cantidad apreciable de páginas (casi diez) que eran a la vez las suficientes para ser leídas de verdad. Durante este tiempo, resolví también leer todo el libro en voz alta. En alguna parte había leído sobre la “oralidad” de las obras de Joyce. William York Tindall afirma, en *A Reader’s Guide to James Joyce*, que “...*Finnegans Wake*, calling for reading aloud, appeals to ear, not eye” (238). Gracias a esta idea, pensé que leer el libro de esa forma sería otra clave para descifrarlo. Encontré en YouTube un audio en que Joyce lee un capítulo del libro (“James Joyce Reading Finnegans Wake [w/Subtitles]”). Se oía la “música” en su lectura. En ese momento, pretendí imitar su acento norirlandés. Como estaba confinado a un pequeño

“piso” español con tres personas (por las restricciones de COVID-19), ese acento salía de mí como un susurro.

Mantuve ese hábito durante unos meses. A finales de mayo de 2020 volví a los Estados Unidos. Cada noche, antes de acostarme, me ponía a leer nueve páginas de este libro caleidoscópico. Estaba viviendo otra vez con mis padres, en la casa de mi adolescencia y parte de mi infancia. Con la libertad que permitían los suburbios (como el sonido no se propagaba, podía leer casi tan alto como quisiera), leía en voz alta *Finnegans Wake* en el cuarto en que había crecido. En la semioscuridad de las tardes de primavera y verano, con la luz anaranjada y reconfortante de la lámpara de mi habitación, leía con “acento irlandés” los sueños de un irlandés posiblemente loco. Y lo disfruté bastante.

Este deleite no eliminó, sin embargo, las dificultades de la lectura. Era difícil seguir el hilo de las frases. Además sentía que no recordaba nada de lo que leía, aunque podía encontrarles sentido a ciertas oraciones. Quizás como Joyce quería, leer el libro era como soñar: entendía lo que pasaba en el momento, pero al “despertarme” la lógica de la obra se quebrantaba y empezaba a olvidarla. Los juegos de palabras, aunque divertidos, no resultaban coherentes para mí. ¿Se integraban a la narración? Encontraba el texto demasiado denso. No sabía si debería prestar atención a todo o dejar que fluyera. En mi lectura pasaba de un método de lectura al otro. Pensaba que era mejor terminar el libro de una vez, para “iniciarme” en su estructura por lo menos (como me pasó con *Ulysses*). No obstante, sentía que perdía cosas al no prestar la atención suficiente.

De esta forma, constaté que el lenguaje de *Finnegans Wake* era mucho más experimental que el de *Ulysses*. Aparte de los juegos de forma, todo parecía estar escrito en un lenguaje uniforme e incomprensible (con la frecuentación del libro, empecé a ver las variaciones). Al

principio el texto del libro parecía contener tonterías, como si fuera solo para rellenar un espacio vacío o fuera tal vez un mensaje codificado con palabras aleatorias. Sin duda, no era como ningún otro libro que hubiera leído. Me daba la impresión de ser una rara mezcla de poesía y prosa: tenía ritmo, pero no estaba en estrofas ni era lo que esperaba de la prosa. Tindall lo resume con precisión: “[*Finnegans Wake*] has the expansive abundance of the novel, the texture, rhythm, and density of the poem, yet it is neither one nor the other” (239-40). No estaba escrito en un estilo “poético” pero tampoco en un estilo “coloquial”. Tenía su propio lenguaje, único y duramente trabajado. En alguna parte leí una broma que decía que *Finnegans Wake* no está escrito en un idioma europeo, sino en todos los idiomas. Hasta cierto punto esto es verdad. Víctor Llona afirma, en “No sé cómo llamarlo pero es algo sumamente distinto de la prosa”, que palabras de diecisiete idiomas “se han identificado hasta ahora en su nuevo trabajo [*Finnegans Wake*] y cada una de ellas es usada con una seguridad tal que demuestra algo más que un leve conocimiento” (103). De esta manera el lenguaje de Joyce en *Finnegans Wake* es tan erudito y multilingüe como el de *Ulysses*, pero en el *Wake* la diferencia entre los idiomas se desdibuja: no hay fragmentos *en* otros idiomas, sino que las otras lenguas están incorporadas *dentro* del mismo inglés. De esta forma, se asemeja a un créole: tiene un idioma que provee la base, pero está mezclado con muchos idiomas. Los créoles se forman por el contacto entre hablantes de diferentes idiomas que tienen que comunicarse entre sí. Esta situación da origen a una lengua que basa su gramática en un idioma europeo (como francés, español o inglés) pero cuyo vocabulario proviene de otras lenguas. Esto es parecido al lenguaje de *Finnegans Wake*: es necesario saber inglés para entender la estructura básica de las frases pero las palabras son una mezcla de otros idiomas. El resultado, entonces, es un lenguaje que les suena familiar a los hablantes nativos del inglés, pero que no es comprensible del todo. Así es el *Wake*: las palabras en “inglés” (o sea, las

que parecen ser inglesas) crean un ambiente de familiaridad, pero el significado corriente no está al alcance. Era como si alguien estuviera hablando mi lengua materna, pero sin dejarme entender nada.

Estos sentimientos de ahogamiento eran constantes hasta que experimenté mi “momento de dentista” (es decir, lo que me pasó con *Ulysses* en aquel consultorio de la dentista). Estaba otra vez en la antigua casa de mis abuelos. Era junio y mi familia y yo la visitábamos para disfrutar los pocos días de sol en el oeste de Washington. Al terminar la parte más activa del día, todos nos pusimos a leer en la sala. Era de noche y yo estaba en el mismo sillón en que había empezado *Ulysses* de nuevo. Me cubría la luz naranja de otra lámpara y me acompañaba el consuelo de los recuerdos compartidos con mis abuelos. Esta vez no leí en voz alta. Después de unos minutos, comencé un capítulo nuevo. De pronto encontré que éste fluía mejor que los otros. No sé si era el lugar o el texto mismo, pero entendía más de lo normal. Como había experimentado con las últimas páginas de *Ulysses*, el ritmo interior del libro se me iba revelando. No paré en la novena página como siempre sino que seguí por las “aguas” del libro (el “riverrun”). En efecto, la sensación era como flotar en un río: sentí un flujo constante y la fuerza con que era llevado. Como un río, el libro cambiaba de manera constante pero estaba unido por la consistencia de su conjunto. Incluso tenía la sensación de que estaba en la superficie y que justo debajo había una profundidad desconocida. En ese momento, no obstante, estaba contento de flotar en el *sentido* de esas aguas. De nuevo pensé: *esto se puede leer*. Sin embargo el entendimiento era más profundo gracias a la “imposibilidad” de la obra.

Después de ese momento, resultó más fácil seguir con el libro. Obviamente no todos los pasajes fluían del mismo modo: había uno que otro que me tomaba más tiempo del que quería y había otros de los que no entendía casi nada. En general, sin embargo, tenía más confianza en mi

lectura. Persegua la claridad que haba experimentado en casa de mis abuelos como en el consultorio de la dentista.

Después de esta revelación, los múltiples sentidos de las palabras en el *Wake* empezaron a mostrarse. Me di cuenta de que con pequeños cambios de vocales y la integración de palabras extranjeras y el uso de frases hechas, Joyce creaba varios niveles de significado. Por ejemplo, volví a la primera página y me topé con esta frase: “...in the park where oranges have been laid to rust...” (3). Con “laid to rust” Joyce evoca a la vez la palabra “rust” (óxido) y “laid to rest” (puesto a descansar). Con un solo cambio de vocal Joyce implica dos maneras de deterioro. Después de darme cuenta de esto, descubrí que estos juegos estaban por todas partes. Me parecía que el objetivo de la obra era el mismo que el de las palabras compuestas (es decir, los *portmanteaus*): combinar dos “cosas” para crear un sentido nuevo. Las formas innovadoras que usa Joyce comunican ideas que se producen por la combinación única de dos elementos. Borges habla de estos compuestos en su artículo “Joyce y los neologismos”, publicado en la revista *Sur*. Borges declara que en la “profusión” de las palabras compuestas “reside la novedad de James Joyce” (160). No obstante, después de dar unos ejemplos de estas palabras él las llama “monstruos, así incomunicados y desarmados” y declara que algunas “son meros *calembours* [juegos de palabras] que no exceden las módicas posibilidades de Hollywood” (161). De esta forma, el poeta argentino evalúa los neologismos de manera individual y no parece estar conmovido por ellos. En su libro *From Modernism to Neobaroque: Joyce and Lezama Lima*, César Augusto Salgado afirma que “Borges’s article... bears the initial signs of the disappointment that is to become more pronounced in his later references to Joyce’s work” (133-4). Por lo tanto, para Borges los neologismos y constantes juegos de palabras no son suficientes para crear un libro excepcional.

Sin embargo, la calidad de cada una de las palabras compuestas no me importaba. Presentí que creaban un ambiente de sentido múltiple: cualquier elemento no apuntaba a una sola cosa, sino a varias. No soy el primero en reconocer que esto es como un sueño: el lenguaje se transforma de distintas maneras para crear significados complejos que son únicos para el soñador. Joyce crea su propia expresión, a veces incomprensible pero que siempre fluye y está en constante cambio. Esta recreación de la lógica onírica en el lenguaje me impresionó, sobre todo porque se mantiene durante el libro entero. Joyce parece comprometerse con el lenguaje por completo. Es audaz en su exploración y nunca está preocupado por si va a ser comprendido. El libro es un rompecabezas con soluciones infinitas que invita al lector a encontrarlas. Tal vez por esta dedicación, aunque el libro rechaza a los que no tienen el interés de descifrarlo, tenía yo ganas de deconstruir cada palabra, investigar cada tangente y ubicar toda particularidad. Mientras leía, disfruté el encontrar y entender más y más los juegos y detalles.

A principios de julio solo me faltaban unas 100 páginas. El día tres de ese mes mi familia y yo fuimos a la casa de mis tíos para celebrar el 4 de julio (día de la Independencia estadounidense). Mis primos y tío, tres agricultores, tenían que arreglar algo en su granja y fui con ellos. Como no tengo habilidad manual, los esperé en un tractor mientras leía *Finnegans Wake*. Era quizás el lugar perfecto para leer un libro así con el ruido constante de la maquinaria que se enfoca en lo suyo en vez de distraer, más la presencia reconfortante de mis primos y mi tío y los olores vagamente nostálgicos de las visitas veraniegas de mi infancia. Estos elementos formaron un cóctel de sensaciones que, como *Finnegans Wake*, eran familiares pero invitaban al descubrimiento. Ese día leí más que nunca (aparte del día en la antigua casa de mis abuelos). Estando otra vez en un lugar nostálgico de mi familia, me había metido de nuevo en el “río” del *Wake*.

Unos días después había arribado a las últimas páginas. Otra vez me veía anaranjado gracias a la lámpara de mi habitación. Mientras leía, mi corazón empezó a latir más fuerte. No podía creer que realmente iba a terminar el libro. Las palabras se elevaban en el aire seco de mi cuarto y se aceleraron con mi acento irlandés. Terminé las últimas cinco páginas de manera más rápida. Sabía que el libro terminaría en esa oración incompleta que continuaba en la primera página. Al leer esa última frase, la cual no conocía, volví de inmediato a la primera página para completarla con la oración que ya podía recitar de memoria: “Away a lone a last a loved a long the” (628) “riverrun, past Eve and Adam’s, brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs” (3). Fue una alegría inmensa toparme con la “primera” mitad de la primera oración de la novela. Esta “recirculación” me dio la sensación de terminar el libro con una invitación a iniciarlo de nuevo. Por lo tanto, sin más apuro que mi humilde corazón, había concluido el viaje por ese río. Esta vez no me puse a leerlo de nuevo. La experiencia de haberlo acabado fue suficiente para satisfacerme.

El siguiente año conseguí un trabajo para enseñar inglés a los adultos. No leí nada más de Joyce, pero *Finnegans Wake* seguía siendo parte de mi vida. Todavía pensaba mucho en ese libro y en *Ulysses*. Las escenas me venían a la mente en varios momentos: veía el personaje de Bloom en la persona de un antiguo amigo de mi familia, vi una montaña que parecía un hombre y se me ocurrió la palabra finnegiana “humptyhillhead” (3), buscaba otro sentido en las palabras de un poema o un libro que estaba leyendo. Los ecos de los libros seguían sonando en mi vida.

A pesar de que sólo lo había leído una vez, tenía más experiencia con el libro que muchas otras personas. Releí algunas de las fuentes y comparé las opiniones de otros escritores con mi propia experiencia. Muchos tenían razón. En cierto sentido el libro es “imposible” de leer: está escrito en una mezcla de muchos idiomas europeos, los hechos de la trama se descomponen para

repetirse más tarde de diferentes formas y casi cada vocablo puede ser interpretado como varias palabras. Sin embargo, es posible entenderlo en otro sentido. Es fácil dejarse llevar por la lógica del libro una vez que se ha leído lo suficiente. Los múltiples sentidos de las palabras crean un ambiente que fracciona y muda como en un sueño. Por lo tanto, no es un libro cuántico porque no existe en dos estados opuestos a la vez. Es un libro que puede ser disfrutado en múltiples niveles. Uno puede leerlo superficialmente y sentir alegría pero también se puede disfrutar con sólo descubrir las particularidades. Repetiré la metáfora: era navegar por un río. Uno puede dejar que el agua lo arrastre y apreciarlo. Sin embargo también es posible sumergirse en su profundidad e investigar cada detalle.

De esta manera pienso que no he terminado con *Finnegans Wake* y no creo que lo termine jamás. Hay demasiado que explorar: las constantes referencias al interior del texto, las repeticiones de la “historia” y las referencias culturales que no entendí la primera vez. Si lo leyera otra vez, repetiría la misma historia que con *Ulysses* (apto para un libro que enfatiza la repetición de hechos) y leería una versión anotada. De hecho, un año después de terminar el libro decidí volver a la misma universidad para hacer una maestría en español. Estoy otra vez en el último año de mi carrera y he estado sintiendo una sensación bastante parecida a la que sentía en la licenciatura: estoy seguro de que volveré a leer *Finnegans Wake*. Cuando abra la primera página, seré llevado de nuevo por su “riverrun”.

Capítulo 2

Traducir el *riverrun*: corrientes distintas

Después de mi experiencia de leer *Finnegans Wake*, seguía pensando en la obra. Quizás gracias al tiempo que había pasado en España, se me ocurrió la idea de las traducciones: ¿cómo serían? Pensaba que el proceso de traducir implicaba que uno entiende el contenido de una obra y puede transmitirlo a un público que habla otro idioma. Me pregunté: ¿alguien pudo hacer esto con el *Wake*?

De nuevo recurrí al Internet. Busqué en línea y en las bibliotecas. Encontré una gran variedad de traducciones de *Ulysses* pero casi ninguna completa de *Finnegans Wake*. Tenía sentido: ¿cómo sería posible comunicar en otro idioma todas las sutilezas del original? Joyce había creado su propio lenguaje hasta el punto que era casi otra lengua.

Leí más artículos. Otra vez descubrí varios que declaraban que el libro era “imposible” de traducir. Dada mi experiencia con esa palabra en relación con *Finnegans Wake*, esto no me convenció tanto. Pensaba que seguramente alguien habría pensado lo mismo que yo y se habría puesto a trabajar de manera profunda para comunicar en otro idioma los juegos de Joyce.

Un día encontré un artículo que se titulaba “Finnegans wake, las traducciones del libro intraducible”. Cristian Vázquez, su autor, afirma que “en más de siete décadas no hubo ni una sola traducción completa” del libro. Era evidente que el estilo único de la obra había presentado retos para los posibles traductores. En ese mismo texto, sin embargo, Vázquez habla de varias traducciones del *Wake* al español. Menciona que “García Tortosa tradujo el capítulo ocho, conocido como ‘Anna Livia Plurabelle’, que por estar escrito en un lenguaje bastante cercano a lo común y corriente es el más ‘sencillo’ de la obra”. Ese capítulo me parecía un buen punto de partida para otro viaje “imposible” en el libro. Además me prestaron un ejemplar de una

traducción peruana, en edición casi secreta, de Ricardo Silva-Santisteban. Tenía yo la oportunidad de comparar dos versiones del capítulo para ver cómo los diferentes autores lo vertieron al español. Asimismo García Tortosa afirma, en un artículo de *ABC Cultural* titulado “Traducir ‘Finnegans Wake’”, que “el mismo Joyce colaboró en las primeras versiones al francés y al italiano, lo que significa... que ‘Finnegans Wake’ es traducible...” (19). Por consiguiente había encontrado yo la persona que negaba la imposibilidad de traducir la obra. Conseguí dos traducciones para reflexionar al respecto.

En este capítulo hablaré del texto de García Tortosa et al. además del de Ricardo Silva-Santisteban (poeta y traductor peruano). Analizaré la efectividad de los dos textos en su intento de acercarse al original. Es lícito mencionar que mi análisis dependerá de mi propia interpretación de *Finnegans Wake* y mi comprensión de la traducción. Mi lengua es el inglés y el español es mi segundo idioma (también he estudiado un poco de francés). Aunque he leído e investigado sobre el libro original, es una obra compleja y polifacética. Por lo tanto es posible que no haya entendido todas las sutilezas de la novela o de la traducción al español. No obstante, veré si los traductores comunican la multitud de sentidos y densa representación de los temas de *Finnegans Wake*.

La traducción de García Tortosa et al. fue publicada como libro en 1992 con el título *Anna Livia Plurabelle (Finnegans Wake, I, viii)* en la editorial Cátedra. Como indica este título, es el octavo capítulo de la primera parte de *Finnegans Wake*. Aparte de Francisco García Tortosa, los traductores son Ricardo Navarrete Franco y José María Tejedor Cabrera. Los tres son del sur de España (García Tortosa de Murcia y los otros dos de Andalucía). El libro incluye una larga introducción y tiene el texto original de *Finnegans Wake* impreso al lado de la traducción al español. Utilizaré los números de página de *Finnegans Wake* para citas del original y los de la

edición de García Tortosa et al. para el texto en español. El texto de Ricardo Silva-Santisteban fue publicado (en edición no venal) en el año 1988. El librito, *Anna Livia Plurabelle y otros textos del Finnegans Wake*, incluye cinco capítulos de *Finnegans Wake* traducidos por Ricardo Silva-Santisteban. “Anna Livia Plurabelle” es el título que el traductor da al capítulo que analizaré. Es también el más largo del libro del peruano. En su versión no se incluye el texto original de Joyce pero sí una breve introducción.

El contexto y los temas del capítulo son esenciales para examinar la eficacia de la traducción. Varios autores afirman que “Anna Livia Plurabelle” (en otros lugares llamada simplemente “A.L.P.”) se refiere a la esposa de H.C.E. (el protagonista). Se conoce el capítulo por este nombre (como indica Vázquez en su artículo) a pesar de que en *Finnegans Wake* no hay títulos salvo los números romanos para las distintas partes. En *A Skeleton Key to Finnegans Wake*, Joseph Campbell y Henry Morton Robinson explican que el contexto de este capítulo son dos mujeres que están lavando ropa mientras hablan de A.L.P. y H.C.E: “Two washerwomen rinsing clothes on opposite banks of River Liffey gossip about the lives of HCE and ALP” (18). Por consiguiente es una conversación informal entre dos irlandesas de la clase trabajadora. La omnipresencia del agua es quizás el aspecto más importante del capítulo. Patrick O’Neill, en *Impossible Joyce: Finnegans Wakes*, da una explicación detallada del nombre de Anna Livia Plurabelle. Entre otras cosas conecta “Livia” al río Liffey en Dublín y a la palabra inglesa “life”. Además afirma que “ALP is finally *Plurabelle*, suggesting a combination of plurality and beauty... while evoking.... many rivers” (239). Por lo tanto Anna Livia Plurabelle representa una “pluralidad” de identidades femeninas a través del agua, que es un símbolo del fluir constante de la vida. Se ven estos temas de varias maneras a lo largo del capítulo.

Para empezar, hablaré de la “oralidad” de las traducciones. Aunque tal vez sea el elemento más difícil de traducir, la forma en que el texto suena en voz alta es esencial. Como mencioné en el capítulo anterior, una parte clave de *Finnegans Wake* es que parece estar escrito para ser leído así. En “Making Herself Tidal: Chapter I.8” de *How Joyce Wrote Finnegans Wake*, Patrick A. McCarthy menciona que “In [Joyce’s] opinion... it is only the vocal quality of the voices in the text, when read aloud, that makes the chapter ‘an artistic success’” (175). De esta manera, en su opinión, la oralidad es el componente más saltante de este capítulo. En el video de YouTube en que Joyce lee un fragmento del texto (“James Joyce Reading Finnegans Wake [w/Subtitles]”), la conversación entre las dos lavanderas tiene una clara musicalidad. Al escuchar a Joyce pronunciar sus palabras es evidente que el libro tiene un ritmo casi poético y que merece ser leído en un acento norirlandés. El éxito de los traductores varía, sin embargo, al querer transmitir esta oralidad. Por ejemplo García Tortosa et al. traducen “O tell me all about Anna Livia!” (196) (la primera oración del capítulo) como “O dímelo to de Anna Livia!” (139). Primero hay que notar que no usan un signo de exclamación al principio de la frase sino que, en cambio, mantienen el uso de uno solo al final (como es el estándar en inglés). Utilizan “to” en vez de “todo” para comunicar la informalidad que “tell me all about” transmite en inglés. Silva-Santisteban traduce esta primera oración como “¡Oh, cuéntame todo sobre Anna Livia!” (25). Aunque esto es más “correcto” (yo, por ejemplo, traduciría “Tell me all about” como “Cuéntame todo”) no tiene el mismo ritmo que la frase original. O sea que la oración “suena” más torpe al decirla en voz alta con “cuenta” en vez de “di” y “todo” en lugar de “to”. Tal vez la traducción de García Tortosa et al. me suena mejor porque tiene los rasgos del acento sureño de España (donde pasé un año). Sin embargo me parece que ellos preservan el ritmo del pasaje

original más que Silva-Santisteban. “O dímelo to de Anna Livia!” (139), por lo tanto, se parece más al intento de Joyce que “¡Oh, cuéntame todo sobre Anna Livia!” (25).

García Tortosa et al. también utilizan otras representaciones de palabras no estándares para reproducir el habla coloquial (la del texto de Joyce) y dar ritmo a la versión. A lo largo de la traducción usan “to” en lugar de “todo” y sus otras formas: “tos” (149 y *passim*) en lugar de “todos”, “tol agua” (139) para “toda el agua” y “pa” en vez de “para” (como en la página 169, donde se alternan las dos). En todos estos casos Silva-Santisteban emplea las palabras estándares. En otra página Joyce describe “Anna Livia” como “a finger-thick” (199). La traducción que dan García Tortosa et al. es “un deodancho” (145). Es decir, “un dedo de ancho”. Este tipo de cambios es común en muchos dialectos del mundo hispano: se pierde la d entre vocales en “dedo” y la e en “de ancho”. En otro sitio los traductores españoles escriben “pa señá las” (147) en vez de “para enseñarlas” (“to show them” [200] en el original). Las versiones de Silva-Santisteban son: “un tosco dedo” (28) y “para mostrarles” (29). Por lo tanto las representaciones del habla coloquial en la traducción de García Tortosa et al. demuestran el contexto informal de la conversación. Además hacen que el diálogo suene más natural al leerlo en voz alta; demuestra cómo combinan los sonidos y sugiere un ritmo para el estilo de “pregunta-respuesta” del capítulo.

No obstante la ortografía de Silva-Santisteban se presta más a la oralidad ya que permite una lectura más comprensible, sin el original de compañía, por estar escrito en un lenguaje más cercano al estándar. Es decir que se podría escuchar su contenido sin “ver” las palabras y entender la mayor parte de lo “dicho” (en la escritura). En cambio la traducción de García Tortosa et al. contiene más vocablos que solo se entenderían al leer su forma escrita. De esta manera la versión de Silva-Santisteban es más adecuada para un contexto de escuchar el capítulo

sin el texto, mientras que la de García Tortosa et al. es más ajustada para leer (sea en voz alta o no). Es debatible cuál es más fiel al original. Por un lado la “musicalidad” de *Finnegans Wake* es esencial (como afirma la cita de Joyce). Por otro lado, sin embargo, la forma de representar las palabras en el original es significativa ya que puede sugerir homófonos o vocablos similares. Esto, por lo tanto, no se expresa en solo el “texto” oral. Por consiguiente el método de Silva-Santisteban de retratar el texto de modo más parecido al lenguaje corriente no es necesariamente más fiel al original. Es, sin embargo, más fácil de entender.

García Tortosa et al. también utilizan vocablos de uso rural para implicar la clase social de las lavanderas. Dado que formas como “tol” no se consideran estándares, se puede conjeturar que son sentidas como del habla de las clases sociales bajas. Esto supone un recurso adicional para desarrollar el contexto del capítulo ya que se puede deducir la clase social de los hablantes desde la primera oración. El uso, por ejemplo, de “tell me all about” en la primera oración del capítulo es coloquial pero es empleado por todo el mundo. En cambio, el uso de “to” puede representar el habla de la gente trabajadora. En otras partes García Tortosa et al. utilizan otras formas lingüísticas más marcadas que las originales en inglés. Por ejemplo, traducen “*so it is*” (201) como “*asín tá*” (149). Dado que “asín” es una forma rural o arcaica de decir “así”, su uso denota una manera de hablar que no se acepta como “correcta”. Es decir, es una forma que se asocia con las clases sociales bajas. Esto junto con “tá” en vez de “está”, otra pronunciación no estándar, hace que la frase evoque el habla con marca social. Por lo tanto las connotaciones “socioeconómicas” de las palabras que usan los traductores españoles son más marcadas que en el texto de Joyce. Por consiguiente la traducción de García Tortosa et al., utilizando recursos únicos al español, comunica la clase social de los hablantes de manera más inmediata que la versión de Joyce. Con respecto al texto de Silva-Santisteban, el uso de “tú” demuestra, de

manera sucinta, la informalidad de la conversación de manera sucinta. Como en inglés “you” no indica ni la formalidad de la conversación ni el número de interlocutores, el uso de “tú” señala que son dos personas, dos conocidos, las que hablan. Silva-Santisteban no usa regionalismos “rurales” pero comunica la informalidad del original con el uso del pronombre. No obstante este empleo puede venir de la necesidad de elegir un pronombre específico y no de un análisis crítico del capítulo.

Como se puede ver, Silva-Santisteban tiende a utilizar lenguaje más estándar que García Tortosa et al. Aunque a veces los cambios de los autores españoles escondan un poco el significado obvio de un vocablo, creo que Joyce habría estado de acuerdo con ese tipo de alteraciones. La manera en que escriben varias palabras no es incomprensible del todo y evoca su acento nativo (el del sur de España). Esta presentación de las expresiones de una forma que comunica la pronunciación informal de un dialecto específico pone más “pimienta” a su traducción. Silva-Santisteban, en cambio, sigue el estándar por lo general. De este modo su texto es más “correcto” pero no retrata un acento particular como el de García Tortosa et al. En el texto del autor peruano se siente esta ausencia. Aunque a veces usa palabras más comunes en Sudamérica (por ejemplo “fustanes” [41] para “shifts” [213], un tipo de enagua) me parece que no lo hace con el propósito de “transmitir” ese dialecto sino que es su manera de expresión. Pienso que al tratar de ser más neutral, Silva-Santisteban no comunica el “sabor” regional que Joyce transmite en *Finnegans Wake*. Sería imposible mostrar el dialecto del inglés de Irlanda en la traducción al español. Sin embargo el texto de Silva-Santisteban no se compromete a ningún acento en particular, lo cual priva al lector de ese efecto del original. Las representaciones del habla informal de García Tortosa et al. también hacen más fluida la lectura del texto, algo que no consigue el texto de Silva-Santisteban.

Con respecto a los temas, la traducción de Silva-Santisteban parece ser más literal que la de García Tortosa et al. Es evidente que los traductores españoles entienden y tratan de comunicar los temas menos obvios. Por ejemplo, en el original de Joyce vemos esta oración: “As you spring so shall you neap” (196). Esto es una burla de la frase hecha “as you sow so shall you reap”. “Neap” es un tipo de marea (aunque también recuerda a “leap”) pero “spring” puede significar varias cosas: la primavera, una fuente u otra forma de decir “saltar”. De esta manera la frase de Joyce trae a la mente las mareas, la primavera y el acto de saltar. García Tortosa et al. traducen esta frase como “Quien prima vereá así baja marea” (139). Para comunicar la idea de ser un refrán, hacen que rime la frase. Además “prima vereá” sugiere “primavera” pero está en la forma de un verbo. “Baja” también puede interpretarse como un verbo o un adjetivo. Silva-Santisteban traduce la oración como simplemente “Flujo y reflujo” (25). Por lo tanto el sentido del movimiento del agua está presente pero se pierden las ideas de la primavera, de saltar y el juego con una frase hecha. Esto es común en su texto: los temas más evidentes están, pero no están las sutilezas.

García Tortosa et al. parecen estar comprometidos a representar todos los temas que sugiere Joyce en el capítulo original sin importarles su dificultad o la densidad de su representación dentro de las oraciones. Silva-Santisteban, en cambio, se contenta con presentar los temas más esenciales de manera más comprensible para un público general. En algunos casos García Tortosa et al. emplean palabras similares (pero no iguales) a las originales para comunicar el mensaje de un modo un poco diferente para un público hispanohablante. De esta forma es patente que los traductores españoles valoran los temas profundos más que las traducciones exactas. En la última página del capítulo, por ejemplo, Joyce escribe: “Tell me, tell me, tell me, elm!” (216) En este punto las dos lavanderas se están convirtiendo en un árbol y una piedra.

Patrick A. McCarthy provee una cita de Joyce en que señala que al final del capítulo, las “... two washerwomen... become a tree and a stone” (164). De esta forma la palabra “elm” es importante como elemento temático. García Tortosa et al. representan la frase así: “Dime, dime, dime, dagame!” (179) Por lo tanto no usan la traducción literal de “elm” (“olmo”) sino que emplean el nombre de otro árbol, dagame, que se parece al mandato “dígame”. Este cambio implica que los traductores interpretan que el sentido exacto de “olmo” es menos importante que su significado como “árbol” y su semejanza a “Tell me”/ “Dime”. Silva-Santisteban transmite esto de otra forma: traduce la oración como “¡Dímelo, dímelo olmo!” (44) Al representarla así juega con el parentesco entre “...melo” y “olmo”. Así mantiene más o menos la intención de Joyce con el nombre exacto de “elm” (aunque es curioso que ponga “dímelo” dos veces en lugar de las tres en el original).

En otra oración, Joyce escribe: “Shoal she was” (202), una broma de “sure” y “shoal” (“bajío”). Para preservar este doble sentido García Tortosa et al. la dan como: “Cayo que sí” (151). De esta forma se conserva el tema del agua pero con otra palabra (que se parece a “claro”). De nuevo la relación que forma Joyce entre “shaol” y “sure” se ve como más importante que la traducción literal de “shoal”. En otros lugares, de esta manera, García Tortosa et al. mantienen los juegos de Joyce usando una palabra con un sentido levemente distinto del original. Silva-Santisteban traduce la misma frase como “por cierto que sí” (30). Esta pérdida de pequeños juegos de palabras es común en la traducción del peruano. Así se puede ver que el texto de García Tortosa et al. va más allá de los significados literales para centrarse en los temas principales mientras que Silva-Santisteban es más fiel a los significados superficiales de las palabras. Aunque esto también comunica los temas, hace que el texto pierda en varias partes los juegos astutos de Joyce.

Hay aspectos de “Anna Livia Plurabelle”, sin embargo, que no se traducen bien en ninguno de los dos textos. Los traductores tratan de mantener el efecto del original en el lector con recursos españoles pero su éxito varía. Por ejemplo una de las características más distintivas del capítulo es su constante referencia a los ríos. Como observa Patrick O’Neill, este capítulo “...is famous... for its evocation of the names of more than a thousand rivers worldwide...” (250). De este modo, Joyce integra los nombres de ríos dentro de la mayoría de las oraciones. En las traducciones esto no siempre es tan obvio como en el original. Por ejemplo, en una sola línea, Joyce dice: “O loreley! What a loddon lodes!” (201) “Loddon” y “Loreley” son dos nombres de ríos y “lode” es un tipo de canal. La traducción que dan García Tortosa et al. es: “O lora leéis! Lla ves de lodo llana!” (149) Los nombres de los ríos todavía se sugieren con “lodo” para “Loddon” y “lora leéis” que se parece a “Loreley”. Sobre el tema de agua, “lla ves” recuerda llaves de agua (y, a la vez, bromea con “ya ves”) mientras que “lodo” insinúa la presencia del agua. Silva-Santisteban da el pasaje como: “¡Oh Lorelei! ¡Qué acequia es Loddon!” (30). Como se puede ver, enfatiza sobre todo los nombres de los ríos. Aunque de modo más claro en Silva-Santisteban que en García Tortosa et al., se pierde la incredulidad que expresa el original con “What a loddon lodes [load on loads]!” (201) De esta forma ninguna de las dos traducciones logra comunicar todas las sutilezas de Joyce. A pesar de que los traductores inventan alternativas a los juegos lingüísticos de Joyce, no son, en casos como este, tan llamativas como los originales.

En otros lugares García Tortosa et al. emplean recursos únicos al español para manifestar los temas en diferentes sitios (algo ajeno al original). Esto ayuda a mostrar la densa representación de las ideas principales a un público hispano. Por ejemplo, traducen “Wallop it well...” (196) como “Batea l’o bien” (139). El uso del apóstrofo en “l’o” implica que es un juego de palabras con el vocablo francés “l’eau” (“el agua”), el cual se pronuncia igual que “lo” en

español. De esta manera los autores españoles evocan el tema acuático en una frase que no lo hace en el capítulo de *Finnegans Wake*. Por otra parte, las dos lavanderas están chismeando sobre un acto promiscuo del protagonista con dos prostitutas. García Tortosa et al. traducen “To inny captured wench...” (200) como “A *cula*quiera carcavera capturada...” (147) (la cursiva es mía). Así aluden a la idea de “culo” dentro de “cualquiera”. Con este tipo de alteraciones los traductores españoles exponen los temas presentes en el original, aunque no necesariamente en los mismos lugares. De esta manera reemplazan, con unos nuevos, los juegos de palabras que no se dejan traducir. No encontré ejemplos notables de esto en la versión de Silva-Santisteban. El traductor peruano suele traducir sólo los juegos de Joyce en los sitios originales y no incluye ninguno de su propia invención. Por consiguiente es manifiesto que García Tortosa et al. se permiten más licencia artística en su traducción. Esto crea una situación curiosa: aunque el traductor peruano es más fiel al texto original desde el punto de vista de los significados más evidentes de las palabras, la traducción de García Tortosa et al. comunica con mayor eficacia los temas profundos del capítulo. Introducir los elementos recurrentes del capítulo en los lugares que convengan al español (como hacen García Tortosa et al.) en vez de tratar de seguir de modo exacto el original (como Silva-Santisteban), me parece más cercano a la intención de Joyce y más natural para un lector hispanohablante. Como no es posible comunicar todas las sutilezas del capítulo en inglés a ese público, es mejor utilizar todos los recursos disponibles para hacerlo aunque sean ofrecidos en sitios distintos del original. De esta manera los juegos adicionales que proveen García Tortosa et al. son una mejora a la traducción de Silva-Santisteban en términos de transmitir al público lo que Joyce quería.

Las palabras y expresiones extranjeras del original, sin embargo, se comunican de forma variable en las traducciones. En las dos versiones los autores suelen traducir sólo el inglés al

español, aunque a veces hay cambios que no me parecen lógicos. En las versiones de García Tortosa et al. y de Silva-Santisteban los autores dejan sin traducción muchos vocablos de idiomas que no son inglés. Por ejemplo no cambian el título (de broma) “*La Calumnia è un Vermicelli*” (199) del original pero sí traducen los títulos en inglés en la misma oración (como “*The Heart Bowed Down*” [199]: “*Corazón Doblegado*” [145] para los españoles y “*El corazón agobiado*” [28] para el peruano). En otra página dejan el latín tal como está: “*Hircus Civis Eblanensis*” (215) en las dos ediciones y el texto original. En otra página de Joyce hay una lengua romance y el alemán, que en ninguna de las dos traducciones se representa en español: son “*Senior ga dito*” y “*Die Windermere Dichter*” (212-3) en las dos versiones y el original. Esta decisión implica que García Tortosa et al. además de Silva-Santisteban consideran que Joyce incluyó los otros idiomas por una razón particular y, por lo tanto, no deberían traducirse. Dado que se espera que el lector del original sea de lengua inglesa, esto tiene sentido (pero con Joyce nunca se sabe).

No obstante los traductores no siempre siguen esta pauta. En la página 201, por ejemplo, Joyce usa la palabra “meanacuminamoyas”. Philip Kitcher afirma que se refiere a los niños de Anna Livia “which amount, according to the gossip, to one hundred and eleven” (125). La palabra de Joyce se parece a la frase en swahili “mia na kumi na moja”, que significa “ciento once”. Al representar el vocablo así, pienso que Joyce esperaba que el lector lo pronunciara más o menos como los hablantes de swahili. En la traducción de García Tortosa et al. la palabra es “meananakuminamoja” (149). Supongo que los traductores cambian “moyas” a “moja” para que se parezca más a la palabra en swahili. Sin embargo no alteran la primera parte a “mia” y añaden otra “na” (que no está en la versión de Joyce ni en swahili). Silva-Santisteban tampoco traduce esta palabra de manera lógica. La representa como “nimacuminoyas” (30). De nuevo no está

claro por qué la cambia así: ¿por un error ortográfico o por alguna otra razón? Asimismo Silva-Santisteban a veces traduce expresiones en otras lenguas. Por ejemplo el original dice: “Maisons Allfou” (197) que combina “maisons” (“casas”) y “fou” (“loco” o “locos”) de francés con “all” de inglés. En su versión Silva-Santisteban reemplaza esta expresión con “casasdelocos” (26). En otra parte el traductor peruano deja algunos nombres de Joyce sin traducir: en su edición aparecen como “Festus King y Roaring Peter y Frisky Shorty y Treacle Tom...” (40). En la versión original (en la página 212) estos son iguales pero separados por “and”. De esta forma mientras que García Tortosa et al. a veces fallan en “traducir” las palabras extranjeras a la pronunciación hispana, Silva-Santisteban tampoco traduce el inglés al español de manera uniforme. Quizás piense el peruano que el público angloparlante entendería el original o tal vez tradujo sólo lo que él entendía. En todo caso los traductores de las dos versiones modifican, de forma impredecible, algunas palabras de otros idiomas.

Por último es relevante comentar la presentación de las dos traducciones. Como ya mencioné, García Tortosa et al. presentan una edición bilingüe. Esta decisión ayuda bastante al lector ya que le permite consultar el original con facilidad. Esto es útil dada la complejidad de *Finnegans Wake*. Poder comparar la traducción con el texto de Joyce enfatiza la destreza con que los españoles traducen los juegos complejos del irlandés. Al leer el texto de García Tortosa et al. en conjunto con las páginas originales, se ve de manera clara la gran cantidad de trabajo que toma el traducir una obra tan rigurosamente compuesta. El proceso de comparar la versión de los españoles con el capítulo de Joyce también me permitió un aprecio más profundo por la sutileza del texto original. A veces me pregunté por qué habían traducido una palabra o frase de una forma y revisé de nuevo el texto joyceano. En estos momentos descubrí nuevas sutilezas en los juegos de Joyce. De esta forma la edición bilingüe provocó un análisis más hondo que sólo una

nueva lectura habría producido. Me asombró, por lo tanto, la meticulosidad con que los españoles tradujeron el capítulo.

Silva-Santisteban, en cambio, no incluye el texto original. Esto invita a varias interpretaciones. Pienso que la inclusión de las páginas de Joyce, aparte de ser conveniente para el lector, es un acto de orgullo. Es evidente que García Tortosa et al. piensan que se puede comparar su traducción con el original sin encontrar muchos defectos. La presentación de Silva-Santisteban, sin embargo, no implica esto. Por un lado puede ser que le era difícil obtener los derechos para reproducir el libro de Joyce o que el traductor peruano quería ahorrar costos adicionales en su edición. Por otro lado, sin embargo, es posible que el peruano no deseara que el público comparara su traducción con el original. Como no inserta el texto ni los números de página originales, es viable conjeturar que Silva-Santisteban no esperaba que el lector consultara la versión de Joyce mientras leía la traducción. A veces el traductor peruano no comunica tanto las sutilezas del original (como con “Flujo y reflujo” para “As you spring so shall you neap”) o deja sin traducción algunos elementos (como los nombres que mencioné antes). Por consiguiente puede ser que Silva-Santisteban no presenta una edición bilingüe para esconder estos defectos en su traducción. De esta manera no está claro quién es el público íntimo de esta versión en “peruano”. La edición de García Tortosa et al. está dirigida, sin duda, a un público académico: tiene una introducción larga que detalla de forma minuciosa el proceso de traducción e incluye el texto de *Finnegans Wake* en inglés para poder compararlo con la traducción. Al no incorporar ninguno de estos elementos, Silva-Santisteban presenta una versión quizá inferior.

En resumen, las decisiones de García Tortosa et al. y Silva-Santisteban al traducir el octavo capítulo de la primera parte de *Finnegans Wake* muestran los distintos caminos que toman para adaptar el capítulo a los lectores hispanohablantes. García Tortosa et al. utilizan abreviaturas

coloquiales (como “tos” en vez de “todos” y “pa” en lugar de “para”) para dar un sabor regional (del sur de España) a la conversación informal entre las dos lavanderas. Silva-Santisteban emplea un lenguaje más neutral. Esto haría más fácil entender el capítulo sin ver el texto escrito, que no comunica los “regionalismos” artificiales de Joyce. Las dos traducciones emplean varios métodos para representar los juegos de lenguaje complejos de una forma adaptada a un público de habla hispana. Suelen traducir sólo el inglés al español, a pesar de que en los dos textos hay varios ejemplos de cambios inexplicables o traducciones de otros idiomas. El uso de juegos de palabras propios en lugares diferentes de la versión de Joyce (como la broma entre “l’o” y “l’eau”) además de vocablos levemente distintos de los originales (como “dagame” en vez de “olmo”), muestra lo que García Tortosa et al. interpretan como aspectos de importancia del texto y permite transmitir a un público hispanohablante las ideas difíciles de la obra. Silva-Santisteban también comunica estas “creaciones” al lector, aunque con menos eficiencia que García Tortosa et al. De esta forma las dos versiones siguen diferentes “corrientes” al traducir el “riverrun” del libro: la de García Tortosa et al. es más apta para alguien interesado en entender con profundidad el *Wake* y todas sus sutilezas, mientras que la de Silva-Santisteban sirve como una guía más sencilla hacia los elementos más importantes.

Capítulo 3

Embotellar el *riverrun*: adaptar *Finnegans Wake*

Después de ver el éxito que García Tortosa et al. tuvieron en traducir el octavo capítulo de *Finnegans Wake* con técnicas creativas, empecé a pensar en métodos menos convencionales de traducción. Como los españoles tradujeron el texto de forma más libre que lo común, me pregunté si se podría emplear un método parecido para transformar *Finnegans Wake* de otro modo. Por ejemplo, ¿sería posible adaptar el *Wake* a una película o una obra de teatro? Como en ese formato se tendría que cambiar el contenido del libro para funcionar dentro de los límites de la forma artística, sería aún más difícil que una traducción “normal”. Creía que esto sería casi imposible. Mis otras experiencias con *Finnegans Wake*, no obstante, me convencían de investigarlo con más profundidad.

La idea de traducción libre me recordó *Impossible Joyce: Finnegans Wakes*, un libro que consulté para el capítulo anterior de este proyecto. Éste examina traducciones de *Finnegans Wake* en diferentes idiomas. La variedad dentro de estas versiones me sorprendió. Algunas trataban de ser totalmente fieles al texto original de Joyce, mientras que otras (como la de García Tortosa et al.) mostraron más creatividad: incluían juegos propios (aunque relacionados con los de Joyce) y traducciones menos literales. Este modo de verter el texto a otra lengua me parecía más apto que cualquier otro para la naturaleza única de esta novela tan poco irlandesa y tan cosmopolita. El concepto de un tratamiento libre del original también evoca la idea de “transcriação” (“transcreación”) de Haroldo de Campos. En “Transcriação / Transcreation: The Brazilian concrete poets and translation”, K. David Jackson explica que para el brasileño “Transcreation means transformation, or re-writing, of the original text both as a goal and as a task of translation” (5). De este modo una “traducción” puede ser algo más allá de la definición

tradicional de esta palabra ya que puede ser una transformación o adaptación del texto original (en vez de repetirlo de manera exacta). Además, para Haroldo de Campos, la estética era una parte esencial de esta “transcreación”. En “Poéticas de traducción en Perednik, Borges y de Campos: prácticas en proceso”, Violeta Percia menciona que “el concepto de *transcreación* propuesto por Haroldo de Campos... está ligado a la idea de ‘texto creativo’, definido por el predominio de la información estética” (107). Esta idea me parece relevante a *Finnegans Wake* dado que la estética del libro es uno de los principales intereses de Joyce. Más que cualquier otra obra que he leído, el *Wake* constantemente llama la atención a su modo de expresión y el efecto que éste crea en el lector. Asimismo el texto de la novela invita a tantas interpretaciones que es quizás imposible comunicarlo con total fidelidad en otro idioma. En la introducción de *Panaroma [sic] do Finnegans Wake*, en que traduce varios fragmentos del libro de Joyce, Haroldo de Campos explica que la manera en que Joyce escribió *Finnegans Wake* “...exige do tradutor um esforço paralelo de reinvenção minuciosa... a tradução se torna uma espécie de jôgo [sic] livre e rigoroso ao mesmo tempo, onde o que interessa não é a literalidade do texto, mas, sobretudo, a fidelidade ao espírito, ao ‘clima’ joyceano...” (7)¹. Aunque es debatible si cualquier traducción es una representación fiel del original, está claro que el libro de Joyce es un caso especial. Es decir que el método de Haroldo de Campos es ideal para *Finnegans Wake*, ya que una obra tan creativa merece una forma de traducirla que tampoco es tradicional.

Me preguntaba, por lo tanto, si alguien había intentado adaptar *Finnegans Wake* de esta forma. Encontré una posible respuesta en uno de los libros que leía sobre la novela. En *Mythic Worlds, Modern Words: On the Art of James Joyce* de Joseph Campbell, nos enteramos que él y

¹ “...exige del traductor un esfuerzo paralelo de reinención meticulosa... la traducción se convierte en una especie de juego libre y riguroso al mismo tiempo, donde lo que importa no es la literalidad del texto, sino, sobre todo, la fidelidad al espíritu, al ‘clima’ joyceano” (mi traducción).

Henry Morton Robinson publicaron dos artículos en *The Saturday Review of Literature*. En estos textos, que se reproducen en el libro, los estadounidenses sostienen que la obra de teatro *The Skin of Our Teeth*, de Thornton Wilder, es un plagio flagrante del libro de Joyce. Como Campbell y Morton Robinson fueron los primeros escritores en publicar un libro de análisis de la última novela de Joyce, me interesó esta denuncia pública de la obra de teatro. Dada la relevancia de la idea de adaptar *Finnegans Wake*, leí el texto de *The Skin of Our Teeth*. En este capítulo analizaré los elementos parecidos entre la obra de Wilder y el libro de Joyce. Pienso que hay unos aspectos que sólo se parecen de forma superficial, pero que hay otros que podrían haber venido de un tipo de “transcreación” por parte de Wilder.

Sin considerar la semejanza entre las dos obras, Wilder era un buen candidato para adaptar *Finnegans Wake*. En uno de los apéndices de *The Letters of Gertrude Stein and Thornton Wilder* (de Edward Burns y Ulla E. Dydo), se cita a Edmund Wilson. Él nota que, antes de publicar *The Skin of Our Teeth*, Wilder había “written and lectured on *Finnegans Wake*; [he] is evidently one of the persons who has most felt its fascination and most patiently explored the text” (399). Por lo tanto, Wilder tenía un conocimiento íntimo del libro de Joyce. En *A Footnote to The Skin of Our Teeth* (una introducción póstuma que consiste en una carta y una guía para un posible litigio de plagio contra la obra, que eran anteriormente inéditas), Wilder dice que intentó hacer una adaptación directa de *Finnegans Wake* pero que se rindió: “At the time I was absorbed in deciphering Joyce’s novel the idea came to me that one aspect of it might be expressed in drama.... I even made sketches employing Joyce’s characters and locale, but soon abandoned the project” (68). De esta forma, había pensado en una adaptación al teatro (aunque sostiene que no terminó el proyecto). *The Skin of Our Teeth* fue estrenada en 1942 (sólo tres años después de la publicación de *Finnegans Wake*). Ese año Campbell y Morton Robinson todavía no habían

publicado *A Skeleton Key to Finnegans Wake*. Tampoco existía mucha crítica de la novela de Joyce y, por lo tanto, es posible que una “adaptación” del libro sin darle crédito a Joyce habría pasado sin escándalo para el público estadounidense. Dado este contexto, analizaré los elementos similares entre las obras para examinar la idea de “transcreación” en *The Skin of Our Teeth*.

En primer lugar Campbell y Morton Robinson aseveran que las familias que son el centro de los dos textos son casi idénticas. En la novela de Joyce los nombres de estos personajes suelen transformarse, pero hay algunos a los que el autor irlandés siempre recurre: HCE para el padre, ALP para la madre, Issy para la hija, Shem para uno de los hermanos y Shaun para el otro. Joyce representa a estos personajes con una variedad de figuras históricas y míticas, que son diferentes en su apelativo pero que siempre se parecen las unas a las otras. De esta forma los miembros de la familia simbolizan arquetipos en vez de personas particulares y, por lo tanto, pueden llevar diferentes nombres. Joyce usa, por consiguiente, referencias a una multitud de fuentes para mostrar que HCE y ALP son el hombre y la mujer prototípicos. Es decir que en *Finnegans Wake* la pareja no consiste en un solo hombre y una sola mujer, sino en todos: encarnan los progenitores de la humanidad. Wilder utiliza una técnica similar con la familia de su obra. Sus nombres son: George Antrobus para el padre, Maggie para la madre, Gladys para la hija y Henry para el hijo. En *The Skin of Our Teeth* los padres sólo tienen un hijo pero se insinúa que tenían dos. El dramaturgo sostiene que la única influencia de *Finnegans Wake* en su obra de teatro es el concepto de un hombre que personifica el ser humano moderno y prehistórico a la vez. Explica esto en *A Footnote to The Skin of Our Teeth*: “From Joyce, however, I received the idea of presenting ancient man as an ever-present double to modern man” (69). Esto claramente está en su obra. Por ejemplo, el apellido de la familia insinúa su rol como familia arquetípica: en *Thornton Wilder*, Helmut Papajewski señala que “The name Antrobus is itself a hint of this; one

thinks of the Greek *anthropos*” (112) (que significa “humanidad” en griego clásico). Además en varias partes de *The Skin of Our Teeth* se sugiere que los dos padres son Adán y Eva. En una escena Maggie recibe (de un mensajero que se lo canta) un telegrama de George que dice: ““Happy w’dding ann’vers’ry, dear Eva...” (22). Aunque Wilder usa “Eva” en vez de “Eve”, está claro que se refiere a la pareja bíblica. En la única escena del segundo acto Wilder también compara a George con Noé: el patriarca estadounidense reúne una pareja de cada animal en un barco antes de una tormenta gigantesca. En otras partes las referencias son menos obvias, pero está claro que George y Henry son figuras históricas de autoridad. Aunque esta es la dinámica que Wilder menciona (el hombre moderno y prehistórico al mismo tiempo) es también parecida a la de Joyce.

La relación entre los dos hermanos, sin embargo, es una parte bastante menos importante en *The Skin of Our Teeth* que en *Finnegans Wake*. En el libro de Joyce, los dos hermanos son Shem y Shaun. En *A Skeleton Key to Finnegans Wake*, Campbell y Morton Robinson explican que Shem es un escritor erudito y antisocial. Shaun, por otra parte, es extrovertido pero plagia y corrompe los escritos de Shem para venderlos a un público general. Por lo tanto los hermanos siempre se pelean entre sí. Estas disputas forman una parte sustancial de la novela. La relación entre los hermanos, por lo tanto, es de alta importancia en la obra. En *The Skin of Our Teeth*, en cambio, sólo se sugiere esta disputa. El hermano mayor no aparece en ninguna parte de la obra; se insinúa que está muerto. Wilder compara a Henry, el hijo vivo, con figuras históricas para mostrar la relación con el hermano. El dramaturgo implica en varios momentos que Henry es Caín. Por ejemplo, en una escena el hijo se queja a Maggie (la madre): “Mama, today at school two teachers forgot and called me by my old name. (...) Right out in class they called me: Cain” (26). Es evidente, entonces, que Henry es semejante a Caín después de que éste mató a su

hermano Abel. Esta referencia a la Biblia aparece varias veces. Wilder, sin embargo, no desarrolla más la relación entre Henry y el otro hijo. Campbell y Morton Robinson, en su primer artículo, sostienen que los dos hijos, “Cain and Abel, the abominated and the cherished, supply a fratricidal battle-theme that throbs through the entire play, precisely as it does in *Finnegans Wake*” (259). Esto, no obstante, se aplicaría más al libro del irlandés que a *The Skin of Our Teeth*. Aunque hay alusiones a esta idea en la obra de Wilder, no constituye uno de sus conflictos principales como en la novela joyceana.

Es llamativo, no obstante, el que Wilder cambie la edad de los hermanos de la misma forma que Joyce. En su segundo artículo, Campbell y Morton Robinson observan: “...Genesis 4 relates that the first son of Adam was Cain, the second Abel. But Joyce reverses this order in the *Wake*; so, oddly enough, does Wilder” (262). En la obra de Wilder, se afirma que Henry (“Caín”) es el hermano menor. En la primera escena, por ejemplo, Sabina (la criada de los Antrobus) cuenta al público que “Henry, when he has a stone in his hand, has a perfect aim; he can hit anything from a bird to an older brother” (11). Este cambio, por lo tanto, sugiere una posible influencia de Joyce. También es factible, no obstante, que Wilder haya modificado la edad de Henry para asociar a Caín con David. Helmut Papajewski nota que los las analogías bíblicas de los personajes de *The Skin of Our Teeth* no siempre coinciden de forma exacta: “The Henry-Cain analogy is an example: Cain has killed someone with a slingshot, the typical weapon of David” (114). Esta similitud con la historia de David insinúa que Wilder cambia la edad de Henry sólo para evocar la imagen de David (un hombre pequeño) cuando mató al gigante Goliat. Por consiguiente la semejanza entre Henry y los hermanos de la obra de Joyce puede ser una mera causalidad. Dado el conocimiento profundo que tenía Wilder de *Finnegans Wake*, no obstante, no

se puede descartar la posibilidad de que se trate de una “transcreación”, aunque en pequeña escala del original, de la relación entre Shem y Shaun en el libro de Joyce.

Además en las dos obras hay la idea de que la historia se repite de manera infinita. Varios autores afirman que Joyce utiliza la teoría de Giambattista Vico, historiador y filósofo italiano. William York Tindall (en *A Reader's Guide to James Joyce*), por ejemplo, explica que “Joyce called upon the system of Giambattista Vico... who found history cyclical. Each revolution of his cycle consists of four ages, eternally repeated” (244). De esta forma la “recirculación” (para usar un término de Joyce) de la historia es un elemento esencial en *Finnegans Wake*. Las distintas épocas se repiten con ecos del ciclo anterior: las personas son diferentes pero ilustran características similares dentro de contextos parecidos. Wilder asegura que no pudo adaptar este aspecto a su obra: “Nor could I use [*Finnegans Wake's*] secondary subject, the illustration of Vico's theory of the cyclic seasonal repetitions of human culture” (69). Se ve la influencia de esta idea, sin embargo, en la estructura de *The Skin of Our Teeth*. En cada uno de los tres actos (cada uno de los cuales tiene una sola escena), la familia Antrobus se encuentra en una situación difícil. Todas estas crisis están basadas en periodos históricos: en el primer acto, están en una Edad de Hielo; en el segundo, viene una tormenta catastrófica (en evidente referencia a la historia de Noé); en el tercero, una guerra mundial acaba de terminar. Ninguna de estas situaciones se resuelve al final de los actos. Se sugiere, en cambio, que cada una ha sido solucionada antes de la siguiente escena. Asimismo se puede identificar elementos históricos por todas partes. Por ejemplo el segundo acto también recuerda a Sodoma y Gomorra, ya que Atlantic City (una ciudad conocida por su “pecado” en la forma de casinos, clubes nocturnos, prostitución) es destruida. En el tercer acto las acotaciones de la obra indican que “SABINA... *is dressed as a Napoleonic camp follower*” (93). Al poner a la misma familia en circunstancias

distintas pero con cierto parecido, Wilder sugiere lo que Joyce: la historia se repite con variaciones menores. En este caso, la familia es igual pero cambian los detalles de sus dificultades. Por consiguiente, aunque lo niegue, Wilder usa una técnica similar a la de Joyce con una historia que se repite.

Este mismo concepto se expresa en la estructura cíclica del final de las dos obras. Como mencioné en el primer capítulo, *Finnegans Wake* termina con una oración incompleta y empieza con la segunda mitad de esta frase. De esta forma sugiere una lectura “infinita”: se puede volver a la primera página para empezar de nuevo la obra. En *The Skin of Our Teeth* se insinúa esta misma idea: Sabina repite las líneas del inicio de la obra en sus últimos momentos. En su primer artículo, Campbell y Morton Robinson aseguran que “*The Skin of Our Teeth* takes its circular form from *Finnegans Wake*, closing and opening with the cycle-renewing, river-running thought-stream of the chief female character” (258). La novela de Joyce sí empieza y termina con el “riverrun” que representa ALP, la protagonista del libro. Sin embargo la que “hace repetir” la historia en *The Skin of Our Teeth* no es Maggie, la esposa de George y principal personaje femenino, sino Sabina. A pesar de este error por parte de Campbell y Morton Robinson, es verdad que la obra de Wilder tiene una estructura parecida a la de *Finnegans Wake*. Los dos textos arrancan y concluyen con el inicio de un nuevo “ciclo” de los acontecimientos, aunque *The Skin of Our Teeth* adapta la presentación de este concepto a su forma artística. Como el público de una obra de teatro no puede volver al principio de la representación, tiene sentido que la obra de Wilder no se termine en medio de una frase. Aparte de este cambio superficial, *The Skin of Our Teeth* crea el mismo efecto que la novela de Joyce. Por lo tanto, se puede considerar esto como una “transcreación” del final de *Finnegans Wake* ya que preserva el “espíritu” del original.

Es verdad, no obstante, que tener una estructura cíclica no implica necesariamente la influencia de Joyce. Como mencioné antes, Joyce se inspiró en el concepto de las épocas cíclicas de Vico. Además, en *A Footnote to The Skin of Our Teeth*, Wilder arguye que esta técnica narrativa no es propiedad de *Finnegans Wake*: “This [technique] is found in Edna St. Vincent Millay’s one-act play *Da Capo*” (73). Por lo tanto, claro está, una obra con una historia que se repite no es una invención de Joyce. También hay rasgos de esto en los escritos previos del dramaturgo estadounidense. En *Thornton Wilder*, Rex J. Burbank menciona que “Wilder had already used a structure that showed the cyclical repetition of life through successive stages in ‘The Long Christmas Dinner’ (1931)” (88). Dado que esta obra fue publicada unos ocho años antes de *Finnegans Wake*, es evidente que Wilder había pensado en esta técnica antes de la novela de Joyce. Por lo tanto no es posible concluir con certeza que la estructura de *The Skin of Our Teeth* es una “transcreación” del libro irlandés.

Además, aunque es diferente de la de *Finnegans Wake*, la trama de *The Skin of Our Teeth* parece utilizar (aunque a un menor nivel) la técnica joyceana de los cambios sin aviso. Wilder asegura en *A Footnote to The Skin of Our Teeth* que no pudo adaptar *Finnegans Wake* al teatro (a pesar de que lo intentó) dado que “the slight element of plot in the novel is so dimly glimpsed amid the distortions of nightmare and the polyglot distortions of language that any possibility of dramatization is out of the question” (68). De esta forma para Wilder el argumento es un elemento mínimo del libro. Estoy de acuerdo con esto, ya que la trama fue quizás el aspecto más difícil de comprender en mi lectura de *Finnegans Wake*. Los acontecimientos se transforman de manera inesperada y están “escondidos” en el lenguaje único de Joyce; la trama cambia y muda tanto que resumirla sería casi imposible. *The Skin of Our Teeth* hace esto pero en menor grado. Dentro de cada acto, la trama no cambia. Entre las escenas, sin embargo, hay grandes diferencias

que no se explican. Como ya mencioné, la época y las circunstancias son diferentes en cada acto y no se resuelven estos problemas; en lugar de esto se cambia a una escena nueva o, como al final de la obra, se sugiere que todo se repite. No está claro si esto viene de la influencia del *Wake*. Por un lado puede ser una manera de comunicar que el “meollo” de la familia prototípica (representada por los Antrobus) no cambia aunque las circunstancias varíen. Por otro lado, sin embargo, se puede interpretar esta técnica como una adaptación de la naturaleza voluble de *Finnegans Wake* (adaptada a un gusto más tradicional). Es decir que Wilder aprovecha la idea de Joyce (de cambiar la historia de manera imprevista) pero no se compromete a desorientar al público tanto como el escritor irlandés. De esta forma la coherencia dentro de cada escena en *The Skin of Our Teeth* es atractiva para el público en general mientras que los cambios desconcertantes entre los actos pueden ser una versión más “aceptable” de la experimentación atrevida de Joyce.

Campbell y Morton Robinson también observan que en las dos obras aparece una carta de la matriarca de la familia. En *Finnegans Wake* este mensaje es de ALP. Los detalles de esta carta, como muchos de los pormenores del libro de Joyce, se confunden y nunca se dicen de manera clara. A lo largo de la novela hay discusiones e interrogatorios sobre el contenido del escrito de ALP, pero nunca se lo define con precisión. William York Tindall menciona que “...the letter leaves us in some doubt about what it is about” (273) pero también explica que deducimos que la carta “...concerns the Earwicker [HCE’s] family” (274). Por lo tanto la carta de ALP, presumiblemente, es sobre el juicio de su marido (el cual se desarrolla a lo largo del libro) y la relación entre sus hijos. El público tampoco llega a conocer los contenidos exactos de la carta en *The Skin of Our Teeth*, escrita por Maggie Antrobus. En una escena la madre explica que “... in the letter is written all the things that a woman knows” (85). No está claro en qué consiste este

conocimiento. Es probable, sin embargo, que lo que “una mujer sabe” tiene que ver con la familia, dado que las dos madres representan la matriarca arquetípica. De todas formas Wilder, en *A Footnote to The Skin of Our Teeth*, cuestiona la comparación que hacen Campbell y Morton Robinson entre estas dos cartas: “Maggie Earwicker’s letter buried in the rubbish heap behind her house becomes the letter of proud and indignant self-justification that Maggie Antrobus throws into the sea...?” (69-70) Es evidente que, por su tono, Wilder piensa que el contenido de las cartas no está relacionado. Esta defensa enfatiza, no obstante, la idea de que las dos madres desechan su carta (aunque en formas diferentes). Maggie tira la suya al mar mientras que ALP arroja la suya en una pila de basura. A pesar de estos detalles en común, hay que notar que las cartas tienen un papel distinto en la narrativa de cada obra. En muchas partes del libro joyceano se alude, para descifrarlo o comentarlo, al mensaje de ALP. Su carta provoca discusiones y revela las motivaciones de los personajes (por la manera en que la analizan). La carta de Maggie, en cambio, aparece de forma breve (en dos páginas de la obra) y le da a la señora Antrobus la oportunidad de hacer un monólogo sobre la naturaleza de las mujeres. Por lo tanto la carta de la matriarca puede ser un elemento adaptado de *Finnegans Wake*, pero cumple un papel mucho menor en *The Skin of Our Teeth*. Es, por consiguiente, otro aspecto similar al libro de Joyce que tiene un rol diferente en la trama de la obra de Wilder.

Un aspecto de *Finnegans Wake* que claramente no aparece en *The Skin of Our Teeth* es el lenguaje “onírico” de Joyce. Wilder afirma que no pudo “...find any place for... the extraordinary means Joyce found for representing the thoughts of the mind while asleep, the famous ‘night-language’” (69). El dramaturgo estadounidense tiene razón en que este lenguaje es un elemento esencial del *Wake*. Lo resume bien cuando dice que “...through puns and slips of the tongue [Joyce] was able to represent several layers of mental activity going on at the same time

and often contradictory to one another” (69). Esto, como afirma Wilder, es uno de los grandes logros de Joyce en su última novela. Este tipo de lenguaje no lo hallamos en *The Skin of Our Teeth*. A primera vista esto tiene sentido: sería difícil adaptar este elemento al teatro dada su complejidad, que no se presta a la presentación escénica. Un lector de *Finnegans Wake* puede detenerse por el tiempo que tome para entender (o intentar entender) un vocablo de Joyce. También puede regresar al interior del texto y comparar diferentes secciones. De esta forma el lector puede estudiar y contemplar con calma el lenguaje complejo de Joyce. En cambio, la naturaleza de una obra de teatro requiere que el público siga toda la historia en una sola sesión. Como es una representación en vivo, no puede ser detenida para aclarar algún punto. Aunque la obra también existe en la forma de un libro, su representación esperada es la presentación en un escenario. Por esta razón un lenguaje tan complejo como el de *Finnegans Wake* no sería apto para tal obra. Dado esto, es natural que Wilder no utilizara esta técnica. Sin embargo, *The Skin of Our Teeth* tampoco contiene muchos juegos de palabras. Si la obra realmente fuera un plagio del *Wake*, uno esperaría más casos en que Wilder usara un vocablo con múltiples sentidos (como hace Joyce con casi todas sus palabras). No obstante, no lo hace. Por lo tanto, no hay rasgos de una “transcreación” de este aspecto esencial de *Finnegans Wake* en la obra de Wilder.

En los dos textos hay varios elementos autorreferenciales. En *The Skin of Our Teeth*, se llama la atención varias veces al hecho de que los personajes son representados por actores en una obra de teatro. Wilder enfatiza desde el principio que el personaje de Sabina es ficticio y que una actriz interpreta su rol. Por ejemplo en la primera escena (después de una breve introducción) un “actor” parece olvidar sus líneas y no entra en el escenario. La “actriz” de Sabina intenta inventar unas líneas pero luego exclama: “I hate this play and every word in it” (13), como si esto viniera de la actriz que interpreta Sabina en vez del personaje mismo. En

momentos como este, Wilder se remite a la naturaleza misma de la obra. Joyce también recurre a la autorreferencia en *Finnegans Wake*. William York Tindall asevera que “*Finnegans Wake* is about *Finnegans Wake*” (235). Este autor afirma que con la carta de ALP “...Joyce is mocking his critics. (...) The letter, we gather, is an epitome of *Finnegans Wake*” (274). Campbell y Morton Robinson están de acuerdo: en *A Skeleton Key* aseguran que “this letter... is the germ and substance of *Finnegans Wake* itself” (17). Por lo tanto, Joyce usa esta carta para hablar del propio libro. De este modo *The Skin of Our Teeth* y la novela de Joyce reflexionan sobre su propio formato y su propia estructura. Pero es distinta la manera en que las dos obras son autorreferenciales: los personajes de *Finnegans Wake*, por ejemplo, no se dirigen al público y en *The Skin of Our Teeth* no se encuentra una versión de la obra misma. Por estas razones la autorreferencia es otro elemento que puede haber venido de una fuente distinta y no de *Finnegans Wake*, aunque también es notoria en el libro del irlandés. Por lo tanto es posible que sea una adaptación libre de la autorreferencia de la novela de Joyce ajustada al contexto de *The Skin of Our Teeth*.

Campbell y Morton Robinson también acusan a Wilder de incluir en su obra varios elementos menores de *Finnegans Wake*: “Open the work [*The Skin of Our Teeth*] to any page, and echoes vibrate from all directions” (264). En *A Footnote to the Skin of Our Teeth*, Wilder reacciona con apatía a las citas que los autores estadounidenses dan como ejemplos de su plagio. El dramaturgo enfatiza que “F[innegan]s W[ak]e is 600 pages and its design is encyclopoedic [sic]... at this level parallelisms could be found with any novel” (74). Implica, por lo tanto, que la similitud entre varios pasajes es solo por la naturaleza del libro de Joyce. Pienso que Wilder tiene razón en esto con muchas de las citas que dan Campbell y Morton Robinson. Aunque hay semejanzas, esto es inevitable en una obra que retrata a una familia moderna a través de

personajes históricos y míticos (como *Finnegans Wake*). Aunque yo no lo llamaría “enciclopédico”, el *Wake* reúne elementos de una variedad de mitologías e historias. Dada la cantidad de referencias que se incluyen en *Finnegans Wake*, no sorprende que *The Skin of Our Teeth* tenga componentes en común. Es factible que Wilder haya utilizado algunos detalles que Joyce usa debido a que el autor irlandés mete tantos en *Finnegans Wake* que es casi imposible no encontrarse con alguno. De esta forma los elementos similares que dan Campbell y Morton Robinson son curiosos pero no suficientes para confirmar que Wilder los plagió de Joyce.

Hay un solo caso en que Wilder utiliza un pasaje casi palabra por palabra de *Finnegans Wake*. Campbell y Morton Robinson citan los dos fragmentos al principio de su segunda carta. En *Finnegans Wake* leemos: “...there are certain statements which ought not to be, and one should like to hope to be able to add, ought not to be allowed to be made” (33). En la primera escena de *The Skin of Our Teeth*, Sabina dice: “...but what I think is that there are certain charges that ought not to be made, and I think I may add, ought not to be allowed to be made...” (11). Wilder sostiene que incluye este préstamo sólo por el valor inherente de la oración misma y que, por lo tanto, no es un plagio: “This phrase I put in out of sheer admiration for its cadence.... It has no connection with the central themes of the play” (75). De esta forma sí es un guiño intencional a una frase graciosa de Joyce. Aunque Wilder asegura que este es el único detalle específico que tomó de *Finnegans Wake*, la inclusión de este fragmento hace dudar de los otros elementos similares; no es evidente si es por casualidad o influencia que son parecidos. Este tipo de adaptación es justo lo que Haroldo de Campos enfatiza con la idea de “transcreación”: Wilder hace algunos cambios, pero mantiene la estética del original. Dado esto, incluir un elemento tan menor insinúa que los otros aspectos parecidos entre las obras de Wilder y Joyce no están necesariamente por causalidad.

En conclusión, el caso de *The Skin of Our Teeth* y *Finnegans Wake* es extraño. Sin duda la obra de teatro no es un plagio total de la novela de Joyce, ya que la mayoría de los eventos de su argumento son distintos. Hay, sin embargo, elementos similares en su estructura y en algunas de las ideas específicas (como la repetición de eventos con cambios pequeños, la estructura cíclica y la autorreferencia). Aunque todos estos aspectos podrían haber venido de otras fuentes, el hecho de que todos aparecen en la obra de Wilder además de en *Finnegans Wake* sugiere que el libro del irlandés tuvo más influencia en el dramaturgo estadounidense de la que éste reconoció. No obstante, Wilder utiliza estos componentes de manera distinta de Joyce. Muchas veces los elementos similares aparecen en un contexto diferente o realizados de otra forma. La carta de la matriarca tiene una función diferente en la trama de cada obra y el conflicto entre hermanos es menos importante en *The Skin of Our Teeth*. Por lo tanto no está claro si la idea de “transcreación” de Haroldo de Campos se aplica a la relación entre *The Skin of Our Teeth* y *Finnegans Wake*. A pesar de que haya muchas partes originales y que tenga un tono bastante distinto del libro de Joyce, la obra de teatro muestra clara influencia de la novela. De esta manera diría que el *Wake* fue, sin duda, una fuente de inspiración para Wilder y que a veces esto llega al nivel de una “transcreación”. Por lo tanto en algunas partes de *The Skin of Our Teeth*, Wilder parece intentar “embotellar” el “riverrun” (o sea la esencia de *Finnegans Wake*) para “venderlo” a un público más amplio. En otros momentos, sin embargo, la fuente de las ideas de Wilder parece ser otra.

Desembocadura

La realización de este proyecto ha sido reveladora en cuanto a mi formación artística. Aunque había leído *Finnegans Wake* y varias fuentes externas antes de comenzar la tesina, es la primera vez que he hecho un estudio más profundo del libro. Era un desafío valioso el tener que organizar mis ideas de forma lógica. A veces me desesperó la dificultad de entender el libro y de ordenar mis pensamientos. Luché de nuevo con la extraña naturaleza de la obra: las bromas multilingües, los sucesos confusos y la composición meticulosa pero casi impenetrable. Este enfrentamiento con el *Wake*, sin embargo, me permitió apreciar más las sutilezas. Ver la manera en que los traductores vertieron el texto al español me iluminó niveles de sentido que yo no había captado en el original. Además, pensar en cómo adaptar el libro a otra forma artística ha mejorado mi discernimiento de las partes esenciales del texto. El desarrollo por escrito de estas ideas tomó meses de dedicación diaria al proceso de escribir y reescribir, pero ha desafiado mi preconcepción de un texto “imposible” de leer, traducir o adaptar. Me ha mostrado que con la literatura es mejor agarrar lo que uno pueda (aunque sea sólo un puñado del agua escrita).

Bibliografia

- Beckett, Samuel, et al. *Our Exagmination Round His Factification for Incamination of Work in Progress*. New Directions. 1962.
- Borges, Jorge Luis. “Joyce y los neologismos.” *Sur*, n. 62, pp. 160-162, 1939.
- Burbank, Rex. *Thornton Wilder*. 2nd edition. Twayne Publishers, Inc. 1978. First ed. 1961.
- Burns, Edward and Ulla E. Dydo. *The Letters of Gertrude Stein and Thornton Wilder*. Yale University Press. 1996.
- Campbell, Joseph and E.L. Epstein. *Mythic Worlds, Modern Words: On the Art of James Joyce*. HarperCollins. 1993.
- and Henry Morton Robinson. *A Skeleton Key to Finnegans Wake: Unlocking Joyce’s Masterwork*. New World Library. 2005. First ed. 1944.
- De Campos, Haroldo et al. *Panorama do Finnegans Wake*. Conselho Estadual de Cultura, Comissão de Literatura. 1962.
- Gilbert, Stuart. “Prolegomena to *Work in Progress*”, pp. 49-75, *Our Exagmination Round His Factification for Incamination of Work in Progress*. New Directions. 1962.
- García Tortosa, Francisco. “Traducir ‘Finnegans Wake’” *ABC Cultural*, n. 57, pp. 16-19, 4 diciembre 1992.
- , Ricardo Navarrete Franco y José María Tejedor Cabrera. *Anna Livia Plurabelle (Finnegans Wake, I, viii)*. Cátedra Madrid. 1992.
- Jackson, K. David. “Transcriação / Transcreation: The Brazilian concrete poets and translation.” *Translator as Mediator of Cultures*, edited by Humphrey Tonkin and Maria Esposito Frank, pp. 139–159. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins. 2010.

“James Joyce Reading *Finnegans Wake* (w/Subtitles).” *YouTube*, monocle electronical. 6 June, 2015. <https://youtu.be/M8kFqiv8Vww>.

Johnson, Jeri. *Ulysses: The 1922 Text*. Oxford University Press. 2011.

Joyce, James. *Ulysses*. Oxford University Press. 2011. First ed. 1922.

—. *Finnegans Wake*. Penguin Books. 1999. First ed. in Penguin 1939.

—. *Anna Livia Plurabelle y otros textos del Finnegans Wake*. Versión de Ricardo Silva-Santisteban. “Anna Livia Plurabelle,” pp. 25-44. Edición para circulación privada. 1988.

—. *Anna Livia Plurabelle (Finnegans Wake, I, viii)*. Cf. Francisco García Tortosa et al.

Kitcher, Philip. *Joyce’s Kaleidoscope: An Invitation to Finnegans Wake*. Oxford University Press. 2007.

Llona, Víctor M. “No sé cómo llamarlo pero es algo sumamente diferente de la Prosa.” *Obras Narrativas y Ensayos*, pp. 99-106. Biblioteca Nacional del Perú. 1972.

McCarthy, Patrick A. “Making Herself Tidal: *Chapter I.8*”, pp. 163-180, *How Joyce Wrote Finnegans Wake: A Chapter-by-chapter Genetic Guide*. The University of Wisconsin Press. 2007.

O’Neill, Patrick. *Impossible Joyce: Finnegans Wakes*. University of Toronto Press. 2013.

Papajewski, Helmut. *Thorton Wilder*. Translated by John Conway. Frederick Ungar Publishing Co. 1968. First ed. 1965.

Percia, Violeta. “Poéticas de traducción en Perednik, Borges y de Campos: prácticas en proceso”. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, n. 12, pp. 99-109. 2017.

Salgado, César Augusto. *From Modernism to Neobaroque: Joyce and Lezama Lima*. Associated University Presses, Inc. 2001.

Silva-Santisteban, Ricardo. Cf. James Joyce: *Anna Livia Plurabelle y otros textos del Finnegans Wake*

Tindall, William York. *A Reader's Guide to James Joyce*. Noonday Press. 1959.

Vázquez, Cristian. "Finnegans wake, las traducciones del libro intraducible." *Letras Libres*. 16 julio 2017.

<https://www.letraslibres.com/revista/finnegans-wake-las-traduccion-del-libro-intraducible>.

Wilder, Thornton. *The Skin of Our Teeth: Play in Three Acts*. Samuel French, Inc. 1942.

— and Tappan A. Wilder. "A Footnote to the Skin of Our Teeth." *The Yale Review*, vol. 87, n. 4, 1999, pp. 66–76. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9736.1999.tb00065.x>.