

CICLOS CREATIVOS EN LA POESÍA DE JAMES JOYCE

José Antonio ÁLVAREZ AMORÓS
Universidad de Alicante

I. INTRODUCCIÓN

Al hablarse de la poesía de James Joyce suele hacerse referencia, con el beneplácito de gran parte de la crítica, a fragmentos bien conocidos de su obra en prosa, ya sea al parágrafo con que concluye "The Dead" en *Dubliners*, a los pasajes epifánicos de *A Portrait of the Artist as a Young Man*, a textos de monólogo interior en *Ulysses*, por lo común a aquellos que reproducen la actividad mental de Stephen Dedalus, o al desconcertante portento lingüístico de *Finnegans Wake*. No nos cabe la menor duda de que en tales fragmentos se dan cita artificios estilístico-formales y convenciones ideológicas que justifican su adscripción al ámbito de la lengua poética, pero este hecho no debe ocultarnos que Joyce fue poeta en el sentido más tradicional del término, y de ello se deriva, a nuestro parecer, la conveniencia, cuando no la necesidad, de distinguir los innumerables pasajes poéticos diseminados por Joyce a lo largo de su obra narrativa de aquellos en los cuales se manifiesta una contundente voluntad de forma arraigada de manera ostensible en procedimientos líricos tradicionales.

En efecto, Joyce publicó dos libros de poemas, frecuentemente preteridos a causa de la excelencia de su obra narrativa, así como otras composiciones independientes, sin contar entre éstas los numerosos versitos de circunstancias, principalmente *limericks*, que sus biógrafos, en particular Richard Ellmann, han ido descubriendo en manos de familiares y amigos. El primero de tales libros reúne bajo el título de *Chamber Music* treinta y seis poemas cuya datación exacta es tarea considerablemente difícil, aunque de las afirmaciones de su hermano Stanislaus Joyce podemos concluir que se gestaron entre 1898 y 1904. En el periodo final de su estancia en Belvedere College, Joyce

© Departamento de Filología Inglesa y Alemana
Universidad de Zaragoza

I.S.S.N.: 0214-0586

Depósito legal: Z. 1.914-92

Edita: Secretariado de Publicaciones
Universidad de Zaragoza

Imprime: Cometa, S.A. — Ctra. Castellón, Km. 3,400 — ZARAGOZA

comenzó a recopilar un crecido número de poemas bajo el título de *Moods*, prueba evidente, según aquél, de su esfuerzo por mantener "the spirit within him alive in the midst of all-pervading squalor and disintegration" en el seno familiar (Stanislaus Joyce 1982: 100). Poco después, Joyce inició una colección semejante llamada *Shine and Dark*, con clara referencia a un verso de Walt Whitman, pero sólo algunas de las muchas composiciones recogidas en ambos volúmenes escolares se han conservado completas, de las cuales las más conocidas son "The Villanelle of the Temptress", incluida en el capítulo quinto de *A Portrait*, y el poema II de *Chamber Music*, originalmente titulado "Commonplace".² Asimismo, nos consta, en apoyo de 1904 como fecha *ante quem*, que los cuatro últimos poemas de este libro fueron escritos durante su primer viaje a París en 1902-3 (Stanislaus Joyce 1982: 222), y que hacia 1904 los poemas VI, VII, XII, XVIII y XXVI habían ya aparecido en revistas tales como *Speaker*, *Dana* y *The Venture*.

El libro fue publicado en Londres a primeros de mayo de 1907 por el editor Elkin Mathew, tras grandes dificultades parcialmente vencidas merced a las recomendaciones de Yeats y Arthur Symons, dificultades a las que no siempre fue ajeno el propio Joyce quien, en un típico arrebató contra su propia obra (recuérdese que en 1908 arrojó al fuego su manuscrito de *Stephen Hero* [Gorman 1940: 196]), quiso telegrafiar desde Trieste para evitar que *Chamber Music* se publicara, y si no lo hizo fue por la eficaz intercesión de su hermano (Ellmann 1959: 270). Las reseñas y los comentarios no tardaron en aparecer. Fue particularmente favorable la opinión vertida por Symons en el periódico *Nation* de Londres el 22 de junio de 1907, así como las posteriores alabanzas de Ezra Pound que habrían de ser ratificadas con la inclusión del poema XXXVI de *Chamber Music* en su célebre antología *Des Imagistes* por sus extraordinarias cualidades sonoras (Read, ed. 1968: 136-37).³ La recepción de este libro en Dublín fue, como cabía esperar, mucho más tibia. Thomas Kettle, por ejemplo, lo trata con digna neutralidad, pero no deja de censurar discretamente su escaso compromiso con las inquietudes nacionalistas de la Irlanda de la época (Ellmann 1959: 271). Es curioso constatar, en fin, que un maestro indiscutible de la prosa se iniciara con un librito de poemas que, al parecer del mismo Ellmann, era "pale beside his other work" (1959: 270).

La segunda colección de poemas de Joyce, *Pomes Penyeach*, apareció en París el 5 de junio de 1927 en la editorial Shakespeare and Company, la misma que cinco años antes había dado *Ulysses* a la estampa, y a pesar de que Ezra Pound desaconsejó su publicación, Joyce insistió en ella no sólo por sus constantes necesidades económicas sino también para acallar las críticas dirigidas contra su *Work in Progress* demostrando que podía escribir con sensatez si se lo proponía (Ellmann 1959: 603-04, 606). Consta esta colección de trece poemas explícitamente fechados con su lugar de composición, sin que pueda concebirse un libro de menores dimensiones cuyos orígenes sean más cosmopolitas, pues, de estos

trece poemas, uno fue escrito en su versión primitiva en Dublín (1904),⁴ ocho en Trieste (1912-15), tres en Zurich (1916-18) y uno en París (1924). Con todo, este libro no logró ninguno de los propósitos mencionados, siendo su repercusión tan irrisoria que incluso Joyce llegó a creer que el único que había tenido "the melancholy distinction" de reseñarlo había sido George Slocombe en el *Daily Herald* (Slocombe 1936: 220).

Al margen de *Chamber Music* y *Pomes Penyeach*, Joyce publicó otros poemas sueltos como "Ecce Puer," *The Holy Office* y *Gas from a Burner* recogidos, junto con los dos libros citados, en la edición de sus *Collected Poems* que Harry Levin ofrece en *The Essential James Joyce*. El primero de ellos, perteneciente como se verá al ciclo de *Pomes Penyeach*, apareció en el periódico *New Republic* de Nueva York en 1932 y fue compuesto con la ocasión de la muerte de su padre, John Joyce, y el nacimiento de su hijo Stephen. Los otros dos son extensos poemas satíricos, radicalmente ajenos al canon instaurado por el resto de su obra lírica, que Joyce editó a sus expensas en 1904 y 1912, respectivamente. *The Holy Office* versifica con socarronería escatológica su desdén por los círculos intelectuales del Dublín de principios de siglo, haciendo alusión a los defectos y debilidades de figuras literarias de desigual talla tales como W. B. Yeats, Lady Gregory, John M. Synge, Oliver Gogarty, Padraic Colum, John Eglinton, Seumas O'Sullivan y George Russell. Por otra parte, en *Gas from a Burner* Joyce desahoga su indignación por el hecho de que las hojas ya impresas de *Dubliners* hubieran sido destruidas ante el temor de que la censura iniciara acciones legales contra la editorial y la imprenta en las que esta obra iba a publicarse. Ambas composiciones están redactadas en clave de crudísimo humor que recuerda, salvando las oportunas distancias, ciertos pasajes de *Ulysses*. No serán, sin embargo, objeto de nuestras reflexiones, que habrán de centrarse en la poesía más convencional de *Chamber Music* y *Pomes Penyeach*.

Aunque el máximo interés de Joyce como figura literaria radique sin duda alguna en su prosa, no cabe ignorar el hecho de que escribió composiciones líricas durante casi toda su vida. Como acabamos de ver, sus poemas datan de principios de siglo y aun de antes, extendiéndose hasta 1932, fecha de "Ecce Puer", el poema más tardío generalmente considerado por la crítica. Parece, pues, natural que el ánimo que indujo a Joyce a escribir poesía se modificara a lo largo de tan dilatado periodo, y con él, las motivaciones artísticas, el universo temático y el estilo de sus versos. Abandonamos paulatinamente su época juvenil de búsqueda, en la que aún subsisten las esperanzas de llegar a ser poeta junto con un apego casi normativo a las convenciones formales, para alcanzar la romántica concepción de la poesía como sumidero de la experiencia personal una vez que la trayectoria literaria de Joyce comienza a orientarse rotundamente hacia el género narrativo. De tal evolución surgen sus dos ciclos poéticos fundamentales manifestados en *Chamber Music* y *Pomes Penyeach*, respectivamente, libros entre los que se produce una apreciable

discontinuidad cuya causa no es la simple acentuación cuantitativa de rasgos, sino una verdadera y substancial modificación de la cualidad de éstos por haberse alterado el estatuto de la poesía como actividad literaria central, convirtiéndose ésta en mera válvula de escape de amarguras personales.

En el primero de tales ciclos, Joyce demuestra un perfecto conocimiento y uso de los cánones de la lírica tradicional: las imágenes, el estilo, el ideal de asepsia poética y la sistemática incorporación a *Chamber Music* de citas más o menos fragmentarias de la obra de Shakespeare, la Biblia y la poesía cancioneril isabelina de fines del siglo XVI hacen de este libro un homenaje al pasado, reafirmandonos en nuestra parecer de que la idea de intertextualidad es el único elemento común a toda la producción joyceana y el único que permite, por consiguiente, un análisis unitario de tal producción, salvo quizá de su pieza dramática *Exiles*. Aparecen nítidas referencias en el poema VIII al tipo de composición lírica cantada por Amiens en *As You Like It* (II.5), así como a la llamada a la puerta y a la sobrecogedora frase "Sleep no more!" que Macbeth imagina oír después de haber dado muerte al rey Duncan (*Macbeth* II.2.57, 64-65, 68, y II.2.34-35, 40-42, respectivamente) en el poema XXXIV:

The voice of the winter
Is heard at the door.
O sleep for the winter
Is crying "Sleep no more!"

De igual manera, en el poema XV se alude a *The Faerie Queene* al adoptar la variante ortográfica "faery", típicamente spenseriana, en lugar de la más corriente "fairy" para designar "[t]he realm or world of the fays or fairies" (*OED*). Tampoco faltan citas del Cantar de los Cantares al menos en cuatro composiciones (VII, XIII, XIV y XVIII), en donde las referencias al manzano, a las brisas fragantes, a la amada como jardín cercado o como paloma y a las caricias del amado son numerosas y no dejan lugar a la duda. Toda la colección se caracteriza, además, por el empleo de un vocabulario de gran sencillez y escasa variedad, "específico y cerrado", en atinada expresión de Bernd Dietz (1982: 30), como por ejemplo la reiterada presencia de los adjetivos *sweet* y *soft*, auténticas proformas semánticas de orientación positiva, la escasa disimilación en los términos rimados que suelen ser idénticos, circunstancia que le fue amistosamente censurada a Joyce por William Archer (Stanislaus Joyce 1982: 150), o bien el frecuentísimo uso de las palabras *eventide*, *twilight* o *wind*, esta última con connotaciones positivas, como en el poema XIII, o negativas, como en el XXXV.

Esta mirada retrospectiva que es, en realidad, *Chamber Music* impuso a su autor el cumplimiento de ciertas convenciones formales e ideológicas. En primer lugar, la rima y el metro junto con una exquisita musicalidad son una constante en todos los poemas, reforzada, en ocasiones, por efectos aliterativos como los presentes en esta estrofa del poema XXVIII:

Gentle lady, do not sing
Sad songs about the end of love:
Lay aside sadness and sing,
How love that passes is enough.

o por el amanerado artificio de repetir el primer verso de cada estrofa del poema VIII en el tercero con una ligera amplificación:

Who goes amid the green wood
With springtide all adorning her?
Who goes amid the merry green wood
To make it merrier?

Who passes in the sunlight
By ways that know the light footfall?
Who passes in the sweet sunlight
With mien so virginal?

The ways of all the woodland
Gleam with a soft and golden fire—
For whom does all the sunny woodland
Carry so brave attire?

O, it is for my true love
The woods their rich apparel wear—
O, it is for my own true love,
That is so young and fair.

Por otra parte, los sentimientos y las experiencias íntimas son excluidas del libro o, en todo caso, estilizadas hasta hacerlas irreconocibles, con lo cual *Chamber Music* adquiere unos rasgos de impersonalidad muy notables achacados por críticos como William York Tindall a su fuerte dependencia de la tradición (1952: 105), especie de soporte al que Joyce acude para componer poemas sin necesidad de verter en ellos sus circunstancias personales, con un pudor realmente curioso del que iría despojándose según transcurría el tiempo y se adentraba en su ciclo de *Pomes Penyeach*.⁵ En tal sentido, ha de advertirse que Joyce sigue en su poesía una trayectoria inversa a la que caracteriza su obra en prosa, pues la transformación de *Stephen Hero* en *A Portrait* se basa precisamente en un gradual proceso de despersonalización gobernado por una fuerte disciplina técnica, proceso mediante el que un "large loose baggy monster" emergió finalmente como un extraordinario relato moderno.

Chamber Music posee, asimismo, una gran coherencia de sentido articulada en torno al tema del amor juvenil que, bajo un proceso de literaturización, se ha hecho impersonal y admite junto a él otros temas marginales que vienen a ser modulaciones, aspectos o consecuencias del principal. El amor juvenil lleva a la expresión del gozo y de una refinada sensualidad, cuya cima es el poema XI:

Bid adieu, adieu, adieu,
 Bid adieu to girlish days,
 Happy love is come to woo
 Thee and woo thy girlish ways—
 The zone that doth become thee fair,
 The snood upon thy yellow hair,

When thou hast heard his name upon
 The bugles of the cherubim
 Begin thou softly to unzone,
 Thy girlish bosom unto him
 And softly to undo the snood
 That is the sign of maidenhood.

pero cuando tal amor no se satisface conduce a la frustración, al desengaño y, según críticos como Robert S. Ryf (1962: 37-41), al exilio. Esto sucede en el melancólico poema XXXV compuesto precisamente en la relativa soledad de su primera visita a París:

All day I hear the noise of waters
 Making moan,
 Sad as the seabird is when going
 Forth alone
 He hears the winds cry to the waters'
 Monotone.

The grey winds, the cold winds are blowing
 Where I go.
 I hear the noise of many waters
 Far below.
 All day, all night, I hear them flowing
 To and fro.

De esta forma, queda completa la secuencia temática de *Chamber Music*, que es también una secuencia narrativa, afirmación fundada en la cuidadosa disposición de los poemas en el seno del libro de la que se ocupó, con gran acierto, Stanislaus, no James, quien dejó esta tarea en manos de su hermano (Stanislaus Joyce 1982: 222, 225). Multitud de estudiosos han emitido opiniones divergentes acerca del significado de la citada disposición, pero todos ellos coinciden en manifestar que *Chamber Music* es un libro cuyas creaciones están rigurosamente organizadas, hasta el punto de que Bernd Dietz ha llegado a hablar de relaciones de contigüidad o sintagmáticas entre los poemas (1982: 30), y tal organización ayuda eficazmente a configurar una secuencia narrativa ficticia sobre la volubilidad del amor en la que "[t]he number that each poem has, its place in the order of the whole, is the key to the nature of that whole" (Williams 1952: item 44). La cohesión del libro también se ve acrecentada por la homogeneidad cronológica de los poemas, compuestos por Joyce en un tiempo

relativamente corto y en el cual su visión de la lírica no había cambiado substancialmente. La celebrada delicadeza de los poemas, su compromiso con la tradición y con las "dainty songs of the Elizabethans" (*A Portrait* 176) han hecho exclamar a Augusto Guidi que el ciclo de *Chamber Music* es "la parte meno joyceana dell'opera di Joyce" (1954: 110).

No obstante, el pasó del tiempo alteró progresivamente los supuestos estéticos e ideológicos sobre los que se asentaba *Chamber Music*. Ante la muy subalterna calidad de sus versos, Joyce parece haber renunciado a hacerse un nombre como poeta y quienes lo rodean no desconocen esta circunstancia, si sirven a tal efecto las reflexiones de Buck Mulligan en torno a Stephen: "—They drove his wits astray, he said, by visions of hell. He will never capture the Attic note. The note of Swinburne, of all poets, the white death and the ruddy birth. That is his tragedy. He can never be a poet" (*Ulysses* I, 535). Nos encontramos en 1927 (advuértase: veinte años después), fecha de aparición de *Pomes Penyeach*, y aunque el libro se fue gestando a lo largo de este periodo, el último poema data de 1924. Sus composiciones son más íntimas, más instintivas, con ciertos toques de sentimentalismo. Ya no estamos ante la convención legada por los siglos, aunque los ecos de Shakespeare, Dante y Nash sean aún perceptibles, sino que muchos de estos poemas están inequívocamente motivados por acontecimientos del ámbito de lo personal, adquiriendo así razón de ser su interpretación biográfica. Según Petroski, *Pomes Penyeach* es la obra de un autor "ageing in exile" (1974: 1024-25), consumido por la nostalgia y deseoso de regresar a Dublín, aun con todos los defectos que le hicieron abandonar esta ciudad de modo definitivo en 1912.

No existe en *Pomes Penyeach* el afán de evasión que pudo haber dado origen a *Chamber Music*, pues Joyce, tras los múltiples desengaños de todos los órdenes que sufrió, tras adquirir la madurez que de ellos deriva y el convencimiento de que la poesía no era su camino, fue apartándose progresivamente del ideal de pureza lírica tan propio de su primera colección. Aún existe rima excepto en "Tilly", poema que abre *Pomes Penyeach* y establece el tono confesional del libro, pero los versos ya no muestran la exquisita regularidad estrófica, la brillantez técnica y el artificio tal vez excesivo de sus composiciones anteriores:

He travels after a winter sun,
 Urging the cattle along a cold red road,
 Calling to them, a voice they know,
 He drives his beasts above Cabra.
 The voice tells them home is warm.
 They moo and make brute music with their hoofs.
 He drives them with a flowering branch before him,
 Smoke pluming their foreheads.

Boor, bond of the herd,
 Tonight stretch full by the fire!

I bleed by the black stream
For my torn bough!

El ritmo de los poemas cambia, alcanzando una mayor fluidez, al tiempo que las imágenes se alejan de los cánones de la tradición y se hacen sorprendentes, inquietantes y personalísimas, con lo cual nos acercamos al Joyce que andaba innovando la prosa narrativa de manera inusitada. La composición de términos, como por ejemplo *loveblown*, *blueveined*, *moonrise*, *sindark*, *straknell*, etc., se convierte en procedimiento común ampliamente experimentado en sus novelas, e incluso el título se

Así pues, "Ecce Puer" puede considerarse como un verdadero epílogo de la obra lírica de Joyce no sólo en virtud de su fecha de composición, que por sí sola no determinaría nada, sino porque representa el compendio y el punto terminal de una evolución coherente hacia actitudes intimistas de neta filiación romántica.

NOTAS:

And we left it in a hurgundy.
 (Hurry up, Joyce, it's time!)
 I heard mosquitoes swarm in old Bordeaux
 So many!
 I had not thought the earth contained so many
 (Hurry up, Joyce, it's time)

Mr Anthologos, the local gardener,
 Greycapped, with politeness full of cunning
 Has made wine these fifty years
 And told me in his southern French
Le petit vins is the surest drink to buy
 For if 'tis bad
Vous ne l'avez pas payé
 (Hurry up, hurry up, now, now, now!)
 But we shall have great times,
 When we return to Clinic, that waste land
 O Esculapios!
 (Shan't we? Shan't we? Shan't we?)

Es obvio que la idea de un Joyce satírico, ocurrencioso y brillante se realiza mejor en estos versitos que en sus dos libros de poemas, como de inmediato se verá.

2. Otros críticos, sin embargo, no admiten que "The Villanelle" fuera un poema juvenil engarzado más tarde en *A Portrait* en su hechura original; antes bien, sostienen que Joyce lo compuso específicamente para esta obra o, en todo caso, que lo revisó de manera muy substancial con el fin de que sirviera en *A Portrait* de contrapunto irónico a las elevadísimas miras artísticas de Stephen Dedalus (Reynolds 1976: 43-44).

3. No sólo Ezra Pound se sintió atraído por este poema, sino que incluso críticos actuales como David Lawson siguen admitiendo su fuerte peculiaridad dentro de *Chamber Music*: "From a critical standpoint this poem is the most developed in *Chamber Music*; it is the most grandly sonorous and presents a series of terrifying images. As a full-bodied work, it stands in contrast to its predecessors in much the same way as the final short story in *Dubliners*, 'The Dead,' contrasts with all those that have come before" (1986: 84).

4. Para el proceso de revisión sufrido por este primer poema de *Pomes Penyeach* titulado "Tilly" véase Anderson (1958) y Scholes (1956).

5. Aun cuando disintamos de ella, no podemos menos que mencionar la opinión de Tindall según la cual *Chamber Music* es un perverso *dirty joke* que encierra, bajo una apariencia tersa e inocente, un sinfín de exquisitas procacidades; véase Tindall 1952 y 1954.

6. Para la interpretación autobiográfica de este poema, véase Ellmann (1959: 142); para situarlo en un contexto de alusión literaria y cultural, consúltese Scholes (1965), Lobner (1972) y Shawcross (1969).

REFERENCIAS

- ANDERSON, Chester G. 1958. "James Joyce's 'Tilly'". *PMLA* 73: 285-98.
 DIETZ, Bernd. 1982. "Relectura de la obra poética de James Joyce". En Francisco García Tortosa, et al., eds. *James Joyce: A New Language: Actas / Proceedings del Simposio Internacional en el Centenario de James Joyce*. Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla. 27-37.

- ELLMANN, Richard. 1959. *James Joyce*. New York: Oxford UP.
 GORMAN, Herbert. 1940. *James Joyce*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
 GUIDI, Augusto. 1954. *Il primo Joyce*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
 JOYCE, James. 1954. *Chamber Music*. Ed. William York Tindall. New York: Columbia.
 ---. 1964. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. London: Jonathan Cape.
 ---. 1986. *Ulysses: A Critical and Synoptic Edition*. Eds. Hans Walter Gabler, Wolfhard Steppe y Claus Melchior. New York: Garland.
 JOYCE, Stanislaus. 1982. *My Brother's Keeper*. Ed. Richard Ellmann. London: Faber and Faber.
 LAWSON, David. 1986. "Chamber Music XXXVI as Prototoxic Experience". *James Joyce Quarterly* 24: 83-85.
 LEVIN, Harry, ed. 1981. *The Essential James Joyce*. London: Granada.
 LOBNER, Corina del Greco. 1972. "James Joyce's 'Tilly' and Gabriele D'Annunzio's 'I Pastori d'Abruzzo'". *James Joyce Quarterly* 9: 383-89.
The Oxford English Dictionary. 1970. Oxford: Clarendon. 12 vols.
 READ, Forrest, ed. 1968. *Pound / Joyce: The Letters of Ezra Pound to James Joyce, with Pound's Essays on Joyce*. London: Faber and Faber.
 REYNOLDS, Mary T. 1976. "Joyce's Villanelle and D'Annunzio's Sonnet Sequence". *Journal of Modern Literature* 5: 19-45.
 RYF, Robert S. 1962. *A New Approach to Joyce: The Portrait of the Artist as a Guide Book*. Berkeley: U of California P.
 SCHOLES, Robert. 1965. "James Joyce, Irish Poet". *James Joyce Quarterly* 2: 255-70.
 SHAKESPEARE, William. 1980. *Macbeth*. Ed. Kenneth Muir. The Arden Shakespeare. London: Methuen.
 ---. 1980. *As You Like It*. Ed. Agnes Latham. The Arden Shakespeare. London: Methuen.
 SHAWCROSS, John T. 1969. "'Tilly' and Dante". *James Joyce Quarterly* 7: 61-64.
 SLOCOMBE, George. 1936. *The Tumult and the Shouting*. London: Heinemann.
 TINDALL, William York. 1952. "Joyce's Chambermaid Music". *Poetry* 80: 105-16.
 WILLIAMS, Martin T. 1952. "Joyce's Chamber Music". *The Explicator* 10: item 44.