

Del sonido al significado: Análisis del primer párrafo de la segunda parte de *Finnegans Wake*

JUAN SANZ GIL
PILAR GARCÉS GARCÍA
Universidad de Valladolid

«Yes. Some of the means I use are trivial-
and some are quadrivial»¹

Al abordar el estudio de un fragmento de esta obra, sabíamos que nos enfrentábamos a un tipo de lenguaje muy peculiar y distinto de todo lo que hasta ahora habíamos visto, puesto que se trata de un libro nocturno escrito con un lenguaje onírico que es necesario interpretar como si se tratase de un sueño. El propio autor reconoce que el suyo es un criptograma especial cuando afirma: «I have put the language to sleep»².

Joyce llama a su obra *Work in Progress* ya que fue publicando sucesivos fragmentos durante largos años de redacción, de incomprendiones y críticas adversas que no entendían la clave para interpretar este largo sueño³. Comenzó a escribirla en marzo de 1923 y le llevó 16 años concluirla. Joyce la considera como su producción más importante y completa ya que en ella mezcla y funde motivos de sus obras anteriores con detalles de su vida, sueños y un conocimiento amplio y variado de distintas lenguas, culturas, mitologías e historias. En un afán de reconquista de lo universal, Joyce va a entretejer un sueño que se ve difuso, pero que se oye nítido en el que vamos a encontrar la transposición del Everyman medieval al siglo XX.

1. R. ELLMANN, *James Joyce*, Oxford: OUP, 1959, pág. 559. Joyce defiende su forma de escribir ante el comentario de su amigo Frank Budgen con un nuevo juego de palabras. Budgen publica un libro sobre Joyce titulado, *James Joyce and the Making of the Ulysses*. Mientras que *Ulysses* le fascinó, *Finnegans Wake* no le convencía por el esfuerzo que suponía descifrar los juegos de palabras. Sin embargo, Joyce estaba convencido de que lo que hacía estaba bien ya que incluso «The Roman Catholic Apostolic Church was built on a pun». Cf. R. ELLMANN, *James Joyce*, pág. 559.

2. Cf. R. ELLMANN, *James Joyce*, pág. 559.

3. Joyce en muchas ocasiones nos revela la clave de su creación y así describe su estilo diciendo que su novela está escrita «to suit the esthetic of the dreams, where the forms prolong and multiply themselves, where the visions pass from the trivial to the apocalyptic, where the brain uses the roots of vocables to make others from them which will be capable of naming its phantasms, its allegories, its allusions». *Ibid*, *ibidem*.

El atractivo hipnótico de esta obra reside sobre todo en un poder de evocación auditiva que hace que la imagen borrosa de los acontecimientos se vaya haciendo cada vez más clara y precisa hasta que aparece el fotograma de lo que se quiere representar. Por esta razón vamos a abordar el análisis de un fragmento de la obra, para intentar enfocar la imagen revelando los juegos fonéticos y descubrir el significado.

Para nuestro análisis nos hemos servido del corpus teórico de tres de los siete niveles de textualidad que nos presentan Robert de Beaugrande y Wolfgang Dressler en *Introduction to Text Linguistics*. El primero de ellos es el que denominan «informativity» que sirve para describir el nivel de originalidad o novedad del mensaje con respecto al receptor⁴, el segundo, «situationality» tiene en cuenta la intención del autor al componer su obra, los elementos que utiliza y la respuesta del lector ante su creación. Por último, incluimos el nivel de «intertextuality» que hace referencia a los diferentes textos que ayudan al autor en la creación de su propia obra.

Centramos nuestro estudio en el primer capítulo de la segunda parte del libro⁵ que nos muestra una representación teatral en la que los personajes son los mismos que los componentes de la familia Earwicker⁶ con cambios de nombre y desdoblamiento de personas. Ellos van a ser los protagonistas y al mismo tiempo el público, y sus pensamientos se van a ir mezclando y superponiendo en una obra que está en continuo movimiento, como si se tratase del río de la vida que todo lo arrastra a su paso.

«Every evening at lighting up o'clock sharp and until further notice in Feenichts Playhouse»⁷.

El comienzo de esta segunda parte es tan original e innovador como el resto de la obra y plantea un reto al lector que se encuentra ante un estilo nuevo y una forma de representar la realidad muy diferente. Por lo tanto, el primer nivel de textualidad, «informativity», resulta atractivo. Para comprender el significado del texto tenemos que encontrar la clave que se halla en los juegos fonéticos que Joyce disemina por el texto a modo de pistas⁸.

4. R. BEAUGRANDE, and W. DRESSLER, *Introduction to Text Linguistics*, London and New York: Longman, 1981, pág. 6.

5. La edición de *Finnegans Wake* de Faber & Faber (Londres, 1939) subdivide el libro de la siguiente forma: parte I que comprende 8 capítulos, parte II con 4 capítulos, parte III con otros 4 y parte IV que sólo tiene un capítulo.

6. Encontramos que los personajes que forman el hilo conductor de la novela son fundamentalmente cinco: Humphrey Chimpden Earwicker, su mujer Anna Livia Plurabelle, los gemelos Shem y Shaun y una hija, Isotta. No tenemos que olvidar que al tratarse de un mundo onírico los personajes adquieren distintos nombres y se mezclan con otros representando a toda la humanidad en cualquier época de cualquier lugar.

7. J. JOYCE, *Finnegans Wake*, London: Faber & Faber, 1939 pág. 219. Todas las citas que vayamos haciendo se refieren a esta obra y a esta página.

8. El propio autor alude en varias ocasiones a las claves que hay que utilizar para comprender su obra, así en una ocasión le dice a William Bird, joven escritor que se encontraba por París en la librería de Sylvia Beach en los años 1922-23 junto con otros como Hemmingway y Scott Fitzgerald, «About my new work- do you know, Bird, I confess I can't understand some of my critics, like Pound and Miss Weaver, for instance. They say it's obscure. They compare it, of course, with Ulysses. But the action of Ulysses was chiefly in the daytime, and the action of my new work takes place at night». A otro amigo Claud Skyes le

El primer juego fonético lo encontramos en el nombre del teatro: «Feenichts Play-house». Por una parte /'fi:niXts/, recogiendo el significado de la palabra alemana «nichts», que significa nada, junto a la inglesa «Fee», la tarifa que hay que pagar para ver la obra. Derivando el significado del compuesto a partir de los significados de cada elemento, deducimos que la entrada es gratis. También cabe otra interpretación recogiendo la pronunciación de «Fee» como la voz alemana /'fe:/ que significa *hada, ser mágico*. El significado de esta «nonce-word»⁹ alude al tipo de representación que vamos a contemplar, la cual no trata de hechos fantásticos sino reales— tomando este último término con cuidado ya que la realidad que sugiere la obra es la realidad del mundo de los sueños.

Otra interpretación es la que nos ofrece la pronunciación /'fi:niks/, Phoenix, nombre de un parque dublinés que aparece en repetidas ocasiones a lo largo de toda la obra¹⁰.

El nombre del lugar hace referencia al ave Phoenix, ser mitológico que nunca muere porque renace de sus cenizas y, así enlaza esta resurrección con la teoría de Giovanni Battista Vico¹¹ (1668-1744) filósofo e historiador napolitano que concibe la historia como un proceso cíclico cuyas etapas vuelven a repetirse cada cierto tiempo. Según esta teoría, la historia se divide en cuatro etapas que coinciden con las cuatro partes del *Finnegans Wake*. Por eso, en esta parte, también vamos a ver referencias concretas a esta segunda etapa de la historia en la que se produce la caída de los mitos, dando paso a la era aristocrática en la que el hombre no está a merced de los dioses, sino que es él mismo el que forja su destino. Se trata del paso de las tragedias griegas, donde los truenos y relámpagos de la ira de los dioses deciden el futuro del hombre, a las tragedias shakespearianas, en las que el hombre se equipara a los dioses en el control de su sino.

Encontramos una referencia implícita a la transición de una etapa a otra de la historia en la palabra «lighting up». Por una parte es una alusión a los relámpagos de una tormenta cósmica en la que se produce el nacimiento de una nueva era y por otra se alude metafóricamente a la hora en la que se produce la representación, hacia la caída de la tarde cuando es necesario el uso de la electricidad para ver¹².

confiesa: «*It is all so simple. If anyone doesn't understand a passage, all he need do is read it aloud*». Cf. ELLMANN, pág. 603.

9. Nonce-word según el OED es aquella palabra creada exclusivamente para una ocasión. El texto joyceano rebosa de estos términos creando no sólo un vocabulario especial sino toda una estructura sintáctica y en definitiva, todo un nuevo sistema de comunicación.

10. En el segundo capítulo de la primera parte nos viene presentado Earwicker y se nos cuenta su oficio, su posición social y las opiniones de la gente sobre él. Es un hotelero de Dublín al que la gente reprocha un gran pecado cometido en el Phoenix Park. Nunca se llega a explicar claramente en qué consiste esta culpa, pero parece que tiene que ver con mujeres y sexo.

11. Joyce no sigue las teorías de Vico punto por punto, sino que tan sólo recoge ideas de su *Scienza Nuova* interpretándolas a su manera. De él recoge la idea de utilizar la etimología y la mitología como instrumentos que nos ayudan a comprender los sucesos de la historia particular y universal. Asimismo, le atrae la idea de la división de la historia humana en ciclos que se repiten.

12. En el nivel de «situationality» hay que tener en cuenta todas las circunstancias que rodean al autor ya que estas aparecen disfrazadas en su obra. En Irlanda parece ser que el «lightning-up» es el aviso que se da a los ciclistas para que lleven sus luces encendidas dada la escasa visibilidad en las calles por la puesta del sol.

Una vez que Joyce nos sitúa en el espacio y en el tiempo en el que va a tener lugar la acción, continúa describiendo el teatro donde va a tener lugar la representación:

«(*Bar and conveniences always open, Diddlem Club douncestears.*) *Entrancings: gads, a scrab; the quality, one large shilling.*».

En «douncestairs» /daun'st3:z/ Joyce nos presenta el mundo subterráneo, que se refiere a la planta baja del teatro en la que se encuentran el bar y el club, el Diddlem. Por otra parte, /'dʌnsiz 'tiez/ se refiere a las lágrimas que derraman aquellos que han sido lo suficientemente tontos para ser engañados. Posiblemente, podemos relacionar las lágrimas de estos con el sufrimiento eterno del infierno, un mundo subterráneo, y el nombre del club, Diddlem (/ 'didl dem/ / 'didl m/), con el verbo «to diddle»¹³ que significa: *estafar*.

En la misma línea nos encontramos con «gads» /'godz/ que establece una oposición tanto literal como figurada en su alusión al gallinero, por un lado, y al cielo por otro, con «doucestears». En su otra pronunciación /'gaedz/ esconde una referencia a los vagabundos que en el teatro ocupaban esos asientos. Igualmente encontramos una alusión directa al consumo de alcohol¹⁴ en el vocablo «bar» /ba:/ e indirecta en el compuesto «entrancings», formado por «entrance» /'entr ns/ más «sing» /'siŋ/. La alusión hace referencia a los lamentos o cantos que se entonan en los velatorios irlandeses antes de enterrar el cadáver, por lo que con un único término enlaza el esquema argumental de la obra, el velatorio («wake»), con la entrada que se paga en el teatro.

«*Newly billed for each wickday perfumance. Somndoze massinees.*».

La representación «performance» /pe'fo:məns/, tenía lugar tanto los días laborables «weekdays» /'wi:kdeiz/ como los domingos por la mañana «Sundays' matinee» /'sʌn-deiz 'maetineiz/. Como no podía ser menos, también aquí los significados se multiplican: en oposición a «Sunday», día que la tradición cristiana dedica al señor, tenemos «wicked day» /'wikid 'dei/, y paralelamente se lleva a cabo la celebración de la santa

13. Parece ser que el significado de este verbo deriva del nombre Jeremy Diddler, personaje de una comedia de James Kennedy, *Raising the Wind* (1803), cuyos métodos para conseguir dinero eran poco ortodoxos, ya que se dedicaba a estafar a los demás. Cf. D. EAGLE, *The Concise Oxford Dictionary of English Literatur*, Oxford; New York: OUP, 1987, pág. 145.

14. Según el tercer nivel de textualidad un autor se nutre de todo lo que lee para componer su obra y es necesario buscar las fuentes en las que se basa para entenderlo mejor. No hay que perder de vista que el título de la obra proviene de una conocida balada irlandesa en la que Tim Finnegan es un acarreador de cal al que le gusta disfrutar del sabor del whiskey, pero un día se cae de una escalera y lo llevan a casa creyéndolo muerto. Mientras lo están velando le cae una gota de whiskey en los labios y resucita:

«Now Tim had a sort of a tippli' way,
With the love of the liquor he was born

...

And Timothy rising from the bed,
Says, Whirl your liquor round like blazes,
Thanam o'n dhoul, do you think I'm dead?
(Your souls from the devil) (Cf. Ellmann pág. 556).

misa (/maes/) con el perfume, «perfume» /'pe:fju:m/ que desprende el incienso después de haber encendido el «wick» /'wik/ de la vela y que produce un efecto de somnolencia «doze» /'dɔuz/.

Además de los juegos fonéticos, Joyce utiliza muchos otros recursos para dar al texto una mayor riqueza connotativa. Así, «Somndoze», además de la doble interpretación fonética, combina una raíz latina «somnus» con otra anglosajona «doze».

«By arraignment, childream's hours, expercatered».

Otra alusión al sueño¹⁵ es «childream» si tomamos como pronunciación /'tsaild 'dri:m/. La otra pronunciación /'tsildren/ «children», les sirve a Joseph Campbell y a Henry Morton Robinson¹⁶ como base para dar título a esta sección de *Finnegans Wake*, a la cual denominan «The Book of the Sons» por motivos a los que nos referiremos más adelante. Se ofrece, «cater» /'keite:/, una representación para niños los domingos por la mañana, y, ya sea por acusación («arraignment» > /ɔ'reinment/) de alguna instancia, o por acuerdo de los responsables (/ɔ'reindgment/), la función es adaptada («expurgated» > /'ekspe:geitid/) para el nuevo público.

«Jampots, rinsed porters, taken in token».

Joyce se vale, en ocasiones, de la aliteración y de la consonancia para reforzar el carácter lúdico-poético de su prosa y este es un ejemplo. Debido al contenido temático del capítulo, que gira en torno a los juegos y canciones de los niños-actores, el texto abunda en ritmos y rimas, en aliteraciones y paralelismos fónicos.

«With nightly redistribution of parts and players by the puppetry producer and daily dubbing of ghosters, with the benediction of the Holy Genesius Archimimus and under the distinguished patronage of their Elderships the Oldens from the four coroners of Fyndrias, Murias, Gorias and Falias, Messoirs the Coarbs, Clive Sollis, Galorius Kettle, Po-biedo Lancey and Pierre Dusort, while the Caesar-in-Chief looks. On. Sennel».

En otras ocasiones una misma pronunciación da lugar a dos significados distintos, como es el caso de «dubbing» ('dʌbiŋ/) que puede referirse al doblaje que hacen los actores de las marionetas o a la investidura de caballero impuesta por el actor principal («Archimimus»)¹⁷, que es a la vez el santo patrón de los comediantes («Holy Genesius»)¹⁸. Las últimas líneas del párrafo que vamos a comentar mezclan referencias ope-

15. Como podemos observar las alusiones al mundo de los sueños son constantes. El título evoca también una figura legendaria irlandesa Finn Mac-Cunhal y Joyce concibe el libro como si fuera el sueño del viejo sabio a orillas del río Liffey. Cf. F. ROMANA PACI, *James Joyce*, Barcelona: Nexos, 1970 pág. 267.

16. En su estudio *A Skeleton Key to Finnegans Wake*, Tennessee: Penguin, 1977.

17. La palabra está compuesta por dos raíces de origen griego: «archi» que significa *principal* y «mi-mos» que significa *imitador*.

18. Este vocablo puede referirse a varias cosas. Por una parte puede referirse al Libro del Génesis, ya que hemos comentado anteriormente que se celebra una misa los domingos y ésta todavía continúa apareciendo en el fragmento como un desdoblamiento de la representación teatral, ya que la misa es también una representación en la que se produce un diálogo entre los oficiantes y los asistentes. Asimismo, la palabra pro-

rísticas con otras teatrales. No hay que olvidar que la música juega un papel primordial en este fragmento como ya vimos anteriormente en las canciones y rimas infantiles. Tenemos, por ejemplo, la historia de la princesa Turandot, la cual plantea tres enigmas que sus pretendientes tienen que resolver correctamente para conseguirla a ella y evitar la ejecución. Se alude a la tercera adivinanza en «While fern may cold us until fire make cold», que con «cold» (it. caldo) y con «cold» nos recuerda a la tercera pregunta del libreto: «What is the ice that gives you fire?»¹⁹.

También tiene cabida la mitología irlandesa, según la cual el dios mítico Tuatha Dé Danann es el portador de cuatro objetos mágicos traídos de las cuatro ciudades Findias, Murias, Gorias y Falias. El número cuatro a su vez tiene una gran importancia porque hará referencia a los cuatro sabios, «Elderships the Oldens», que escribieron la historia de Irlanda²⁰ y a los cuatro evangelistas a los que se refiere en otro episodio con el nombre de «Mamalujo» (Matthew, Mark, Luke, and John). Siguiendo con las ciudades el término «coroners» aglutina tres posibles significados: /'ko:nez/ (corners) haría referencia a la localización de las ciudades; /'korenez/ serían los portadores de los objetos mágicos y /kə'ronez/ una forma medieval de (crown). Estos caballeros pertenecen a la orden de los «Coarbs», monjes irlandeses a los que también menciona Joyce en el texto. Sus nombres se identifican con los objetos que traen, los cuales hacen referencia a los símbolos de las cartas del Tarot: swords, cups, batons and deniers²¹. Así, «Clive Sollis» es la espada de la luz (Claidheamh Solais), «Galorius Kettle» es la marmita de Dagda (Cauldron of Dagda), «Pobiedo Lancey» es la lanza de Lug «Spear of Lug») y «Pierre Dusort» es la piedra de Fal (Stone of Fal). De nuevo, alternativas de pronunciación refuerzan la multiplicidad de significados. De este modo, «Clive» /kli:v/ resaltaría la cualidad de la espada, «Galorius» /gə'lo:/ nos recuerda al caldero de la abundancia, y «Lancey» /la:ns/ huelga explicación por lo evidente de su similitud.

El juego con «looks. On. Sennet» (on scene/ on si:n/ y, por otro lado, «on senate» /on 'senə/ introduce una conexión con la historia de Roma y, así, menciona a César, que se identifica por su posición de supervisión con «Archimimus» y con los «Oldens».

viene de la raíz latina «genus-generis» que significa *origen*. Y, por último, se refiere a San Genesio, el patrón de los actores. Según el martirologio cristiano este santo fue actor de la corte del emperador Diocleciano en el siglo III, el cual en una parodia en la que se representaba el bautismo se convirtió de verdad y proclamó su fe delante del emperador, por lo que fue decapitado. Es probable que se trate de una figura legendaria más que histórica.

19. La ópera *Turandot* de Puccini se basa en este juego de preguntas y respuestas. La trama argumental cuenta que en Peking un príncipe desconocido osa desafiar a la princesa contestando los tres enigmas correctamente. La última pregunta juega con los homófonos: «ice/eyes» /ais/ y el príncipe contesta correctamente: «Turandot herself».

20. Se refiere a los autores de *The Annals of the Four Masters* que se terminó en 1636. Cf. R. ELLMANN, *Ibid.* pág. 566.

21. Es curiosa esta referencia al Tarot y muy significativa ya que indica una preocupación por el futuro. Joyce quiere representar toda la historia del mundo en todos sus tiempos y el futuro está incluido en los símbolos del Tarot. T. S. Eliot en su *Waste Land* también hace uso del Tarot como símbolo del futuro. Tanto la predicción como incluso la magia negra estaban de moda a mediados del siglo XX y se sabe que, por ejemplo, W. B. Yeats era miembro de «The Order of the Golden Dawn», una sociedad que seguía el ocultismo. Cf. M. HODGART, *James Joyce*, London: Routledge & Kegan, 1975, pág. 156.

A la vez se alude a la trama que aparecerá en escena en el teatro y que explica a continuación.

«As played to the Adelphi by the Brothers Bratislavoff (Hyracan and Haristobulus), after humpteen dumpteen revivals. Before all the King's Hoarses with all the Queen's Mum».

La repetición de consonantes iniciales en los grupos «Caesar-in Chief», «Brothers Bratislavoff»²² y «Hyracan and Haristobulus» relaciona la idea de la hermandad, «Adelphi», que en griego significa hermanos, con la de traición como motores de una historia que se repite incesantemente en cualquier tiempo y lugar, desde Roma al Asia Menor en «humpteen dumpteen revivals», que, aparte de insistir en la idea de la continua renovación cíclica (/ʌmp'ti:n/), presenta una alusión literaria al personaje de Lewis Carroll Humpty Dumpty²³

A su vez la caída se relaciona con el pecado original y con el nombre del protagonista de *Finnegans Wake*, Humphrey, que lleva la pesada carga —«hump»— del pecado cometido en el Phoenix Park. y a su historia (en *Alice through the Looking Glass*), que se explicita en «Before all the King's Hoarses with all the Queen's Mum». Donde la obra de Carroll tiene «horses» (/ˈho:sɪz/), Joyce pone «hoarses» (/ho:sez/), cuya connotación de ruido desagradable o vociferio contrasta con el silencio que implica «Mum» (*mummers o mimos*) sustituto de «men», la palabra usada por Carroll. Otra variación creada por el autor es la de alternar «King» con «Queen», probablemente con la intención de hacer alusión al conocido grupo teatral de la reina.

«And wordloosed over seven seas crowdblast in celtelleneteutoslavzendlatinsounds-crypt. In four tubbloids.»

Esta representación, al igual que *El gran teatro del mundo* del dramaturgo español Don Pedro Calderón de la Barca, se convierte en una alegoría de la historia del hombre transmitida a través de la palabra (*wordloosed* /we:d'lu:st/). Para que el mensaje pueda llegar a los confines de la tierra, la obra es emitida mediante la radio (/ˈwɑ:lɪst/) y difundida por la prensa (*tubbloids* /ˈtaɪbloɪd/)²⁴. Esta palabra hace referencia a *The Tale of*

22. La repetición de los fonemas iniciales de /k/ y /b/ nos remontan a dos nombres propios cuya filología influye en la manera en que Joyce representa el mundo. Uno es Nicolas de Cusa (el Cusano) que concibe la realidad contemplada desde diferentes ángulos y tomando distintas perspectivas. El otro se trata de Giordano Bruno que igualmente habla del mundo como si no fuera uno solo, sino infinitos universos.

23. Humpty Dumpty es un personaje que tiene la forma de huevo con alusiones claras a la concepción órfica del universo, según la cual el huevo que flotaba en las aguas se rompió y de él surgieron los planetas. En *Alice through the Looking Glass*, este personaje también se cae y así lo cuenta una cancioncilla:

«Humpty Dumpty sat on a wall
Humpty Dumpty had a great fall
All the king's horses
All the king's men
couldn't put Humpty
back together again»

24. «The four tabbloids» representan los cuatro evangelios en los que se relata, no ya la historia del pecado, sino la de la salvación.

a *Tub* /tʌb/ de Swift, que es asimismo una alegoría de la historia universal contada a través de individuos particulares. Los idiomas empleados en esta historia universal quedan representados en un solo compuesto que transmite un sonido estruendoso («crowd-blast» /'kraudbla:st/ o /'klaudbe:st/) en el texto joyceano y que en este caso se divide de la siguiente forma: celt-ellene-teuto-slav-zend-latin-soundsript. Este último elemento nos vuelve a referir a la forma en la que se divulga la nueva (/saundskript/) y a la vez añade otro idioma a la lista (/saenskrit/).

«While fern may cold us until firm make cold. The Mime of Mick, Nick and the Maggies, adopted from the Ballymooney Bloodriddon Murther by Bluechin Blackdillain (authorways 'Big Storey'), featuring:

Las últimas líneas del párrafo que vamos a comentar mezclan referencias operísticas con otras teatrales. No hay que olvidar que la música juega un papel primordial en este fragmento como ya vimos anteriormente en las canciones y rimas infantiles, tales como la comentada sobre la ópera de la princesa Turandot.

El juego de opuestos continúa en el título de la obra, donde tenemos «Mick», que es el arcángel San Miguel, y «Nick», que es Lucifer²⁵. La idea de que a pesar del enfrentamiento conceptual ambos extremos son dos partes de una misma realidad se refuerza con las repeticiones fónicas, mayoritariamente aliteraciones, que aparecen en estas líneas: «Mime»²⁶, «Nick» y «Maggie», por un lado, o «Ballymoomey», «Bloodriddon», «Bluechin» y «Blackdillain», por otro. Un juego fónico interesante nos lo proporciona «may cold» /'mei 'ko:ld/ y «make cold», acompañado de los homófonos «fern» y «firm» /'fe:n/.

Joyce ha adaptado («adopted»/ ə'daep tid/) una obra de teatro irlandesa, con ingredientes localistas como la referencia a The Blue Ribbon Army, una asociación de abstemios que se transforman en sanguinarios asesinos («Bloodriddon Murther»/blʌdridn me:ə/), con el fin de conjugar lo universal y lo particular mostrándonos los factores comunes de las etapas de la historia y de los hombres. Y esto es lo que hace en toda la obra: ofrecernos su visión, cargada de humor e ingenio, de las fuerzas cohesivas y unificadoras que, principalmente en virtud de lo que es ser hombre, hacen posible que la historia de la humanidad sea contada como un solo cuento en el que se entrelazan, luchan y se hermanan diferentes gentes y culturas como piezas de un gran mosaico.

25. Old Nick es el eufemismo con que se alude al diablo en inglés. Según el OED se desconoce el origen que da lugar a este sobrenombre.

26. «Mime» es un personaje que aparece en la ópera de Wagner, *Siegfried*, en la que el joven héroe ha sido educado por el Nibelungo Mime. También esta ópera se basa en el juego de preguntas misteriosas y adivinanzas que hay que resolver. Cf. M. HODGART, *ob. cit.* págs. 154-157.