

“Haven’t I told you every telling has a tailing”: la oralidad y la escucha en *Finnegans Wake*

“Haven’t I told you every telling has a tailing”: Oral Poetry and Listening in *Finnegans Wake*

Maldonado Cano, Sebastián

Sebastián Maldonado Cano  
maldonado.sebastian.98@gmail.com  
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, México

**Nuevas Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada**  
Universidad Nacional Autónoma de México, México  
ISSN-e: 2954-4076  
Periodicidad: Semestral  
núm. 4, 2021  
evista.poligrafias@filos.unam.mx

Recepción: 15 Febrero 2021  
Aprobación: 13 Abril 2021

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/789/7894604004/>

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.nuevaspoligrafias.2021.4.1485>

**Resumen:** *Finnegans Wake* suele ser considerada como una de las obras de más difícil lectura en la historia de la literatura. Se han derramado incalculables ríos de tinta para descifrar las miles de alusiones incorporadas en el libro con el fin de encontrar una llave maestra que permita la comprensión del texto. En este artículo, se propone una lectura de *Finnegans Wake* desde la escucha, ya que la obra misma constantemente invita a una lectura que privilegie el oído sobre el resto de los sentidos. Al introducir la dimensión aural de la novela, también se debe considerar el plano oral de *Finnegans Wake*, ya que la novela se nutre de la oralidad para darle vida a la escucha. Más allá, la novela presenta la escucha y la oralidad como una dualidad que se opone a la lectura y la escritura. Del mismo modo que es imposible entender la dimensión aural de *Finnegans Wake* sin considerar su dimensión oral, es imposible pensar la dupla anterior sin contrastarla con sus opuestos. En este artículo sostengo que el capítulo I.8 de *Finnegans Wake* logra la reconciliación de los opuestos oralidad/escucha contra escritura/lectura; Joyce establece este vínculo gracias al uso de recursos prosódicos de la poesía oral, así como por la incorporación de la dimensión performativa de la voz en su escritura.

**Palabras clave:** poesía oral, escucha, *Finnegans Wake*, auralidad, oralidad, performance.

**Abstract:** *Finnegans Wake* is often considered one of the most difficult books to read in the history of literature. Countless rivers of ink have been spilled in order to track and decipher the thousands of references and allusions contained in the book, hoping to find a key that allows the comprehension of the text. This article proposes a reading of *Finnegans Wake* that stems from the listening of it, since the novel itself constantly demands a reading that privileges the ear over the rest of the senses. By introducing the aural dimension of the novel, the oral dimension of it should also be taken into account, for *Finnegans Wake*'s orality nurtures its aural dimension. What is more, in this novel orality and listening are presented as a duality that works in opposition to reading and writing. Just as it is impossible to understand the aural dimension of *Finnegans Wake* without taking orality into account, it is impossible to think of the aforementioned pair without contrasting it with its opposites. In this article I claim that chapter I.8 of *Finnegans Wake* achieves a reconciliation of the binaries orality/ listening and reading/

writing. Joyce links these opposites by using prosody techniques often found in oral poetry and by incorporating the performative dimension of the spoken word in his writing.

**Keywords:** oral poetry, listening, *Finnegans Wake*, aurality, orality, performance.

*So he sought with the lobestir claw of his propencil the clue of the wickser in his ear.*

—James Joyce, *Finnegans Wake*

Como muchas otras novelas en la historia de la literatura anglófona, *Finnegans Wake* fue distribuida en entregas periódicas antes de su lanzamiento oficial. Apareció principalmente en los diarios *Transatlantic Review* y *transition*. De estas publicaciones periódicas *Finnegans Wake* obtuvo su primera ola de lectores, comentaristas y críticos. Muchos de estos últimos fueron personas cercanas a Joyce, como Samuel Beckett, Harriet Shaw Weaver, H. G. Wells, Stuart Gilbert o Ezra Pound. A pesar de su estrecha relación, la mayoría de ellos fueron sumamente críticos y punzantes en sus impresiones y reflexiones sobre la novela. Por poner un ejemplo, en una carta dirigida a Joyce, Wells dice: “I don’t think it gets anywhere. You have turned your back on common men, on their elementary needs and their restricted time and intelligence [...] Take me as a typical common reader. Do I get much pleasure from this work? No” (citado en Ellman, 1979: 621). Dejando de lado unos cuantos casos excepcionales, como el de Samuel Beckett, el comentario de Wells expone la constante de las impresiones hacia *Finnegans Wake*: casi todas critican su poca o nula legibilidad, al igual que su complejidad innecesaria.

James Joyce era consciente de estas críticas. Conocemos su reacción sobre ellas gracias a documentos de su vida personal que se han recabado a lo largo de los años y a la biografía que Richard Ellman escribió sobre el autor. En esta obra, Ellman transcribió un fragmento de conversación de Joyce con respecto a las críticas:

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. It’s natural things should not be so clear at night, isn’t it now? (Ellman, 1979: 603)

De esta cita es importante resaltar que Joyce admite que la complejidad de la novela busca desorientar a los lectores en comparación con lo que ocurre con una novela más tradicional. Él logra esto al ubicar la obra en un contexto de obscuridad, la cual altera nuestros sentidos y hace casi nula nuestra capacidad de vista: Al ser este un “libro de la noche”, nos vemos obligados a encontrar otras maneras de leer.

Con respecto al motivo de la noche y la dificultad de lectura de la obra, se han propuesto y popularizado principalmente dos vías para enfrentarnos al *Wake*. Como apunta Derek Attridge (1989: 11), una de las corrientes de interpretación más populares en la lectura de *Finnegans Wake* es leer la obra como un sueño. Otra lectura, tal vez más popular que la del sueño, es la propuesta por John Bishop (1993) en su libro *Joyce’s Book of Dark*, en la que propone estudiar la obscuridad como un motivo recurrente a lo largo de la novela. Así, el campo de acción de la obscuridad no es sólo un estilo que Joyce busca crear sino que también puede ser motor de diferentes técnicas artísticas y acciones vinculadas a la trama.

Si consideramos que la obscuridad es un motivo recurrente en *Finnegans Wake* que dificulta afinar el sentido de la vista y que con ello altera la dimensión perceptual, la hipótesis de este artículo es que *Finnegans Wake* constantemente invita a la lectura desde la escucha. Sin embargo, escucha y oralidad son presentados como una dualidad que se opone a la lectura y la escritura. Es imposible entender la dimensión aural de la novela sin considerar su dimensión oral y, a su vez, es imposible pensar la dupla anterior sin contrastarla con sus opuestos. En este artículo sostengo que el capítulo I.8 de *Finnegans Wake* logra la reconciliación de

los opuestos oralidad/escucha contra escritura/lectura; Joyce establece este vínculo gracias al uso de recursos prosódicos de la poesía oral, así como a la incorporación de la dimensión performativa de la voz en su escritura. Para demostrar lo anterior, primero se mencionan algunas de las invitaciones a la escucha en *Finnegans Wake*, para entonces abundar en la autoconsciencia de la novela como un documento escrito. Después, se profundiza y se matiza el motivo de las dualidades en el *Wake*. Posteriormente se aborda el tema de la influencia de la oralidad en *Finnegans Wake* y su presentación como opuesto de la escritura. Por último, se concluye con un *close reading* de I.8 para evidenciar la manera en la que Joyce convierte el tema de la reconciliación de opuestos en una cuestión estilística y performativa.

Los personajes de *Finnegans Wake* están contruidos de una manera poco convencional y distante al método de una obra más tradicional. Posiblemente, la manera más fructífera de leer a los personajes del *Wake* es siguiendo la definición de “character” en el sentido griego de la palabra: “a mark engraved or impressed, the impress or stamp on coins and seals” (Lindell y Scott citados en Brown, 2017: 21). Los personajes de esta novela asemejan más bien entidades que aparecen, desaparecen, se confrontan y resurgen en todas las personas y objetos que ha habido y habrá en el flujo de la historia. En *Finnegans Wake* hay cinco entidades predominantes en la novela: ALP, HCE, Shem, Shaun e Issy. La entidad con mayor protagonismo y relevancia, por lo que usualmente se denomina el “personaje principal”, es aquella cifrada en las iniciales HCE (Brown, 2017: 21-22). Las iniciales representan muchas cosas y cada una de sus representaciones apunta hacia una cualidad intrínseca del personaje. En el primer párrafo del *Wake* encontramos la primera referencia a nuestro protagonista en la frase “Howth Castle and Environs” (Joyce, 1999: 3), con la que se equipara al protagonista con la ciudad de Dublín. Otro de sus nombres es “Here Comes Everybody” (Joyce, 1999: 32), apuntando así la construcción de HCE como un personaje que representa todos los hombres de la historia. Sin embargo, cuando este personaje se vuelve una persona concreta y se transmuta para convertirse en un dublinés de ascendencia escandinava encargado de atender un pub de mala muerte en la ciudad, su nombre cambia a Humphrey Chimpden Earwicker.

En muchos momentos de la novela, el nombre mundano de HCE sufre metamorfosis y es simplemente mencionado como “earwig”. Los distintos nombres que asumen los personajes de *Finnegans Wake* en el transcurrir de la obra nos revelan cualidades de los mismos y funcionan para desarrollar diferentes motivos en la novela. En este caso, la “earwig” (tijereta o tijerilla en español) alude a, por lo menos, dos temas del *Wake*. Por un lado, nombra al personaje principal, y por el otro le confiere las cualidades de la tijerilla: un pequeño artrópodo cuya parte posterior recuerda a la mecánica de las tijeras. Según la creencia popular, las tijerillas “pueden llegar al cerebro, introduciéndose por la oreja y zumban por el interior del cráneo” (Levin, 1959: 145). Éste es uno de los muchos momentos de la obra en los que Joyce hace alusión a diferentes elementos acústicos. Al respecto, John Bishop (1993) observa que “Auditory terms like these [ear, hear, listen, sound] lie distributed over virtually every page of the *Wake*, integrally entangled in its ‘vermicular’ and ‘nat language’ and among its ‘meoptic’ ciphers” (273). Si bien la alusión a términos acústicos es constante a lo largo de la obra, me parece relevante mencionar que el nombre mismo del protagonista lleva en él un término que remite al oído, como si Joyce insinuara que éste también es un protagonista de *Finnegans Wake*.

El caso de la “earwig” es sólo uno de los muchos momentos en los que Joyce alude a la escucha. Si bien con el nombre del protagonista parece no estar haciendo mucho más que traer a colación el oído, hay pequeños pasajes de la novela que no sólo insinúan una posible lectura desde la escucha, sino que también problematizan la manera en la que escuchamos. En I.1, por ejemplo, el narrador recomienda: “lift we our ears, eyes of darkness” (Joyce, 1999: 14). Considerando esta cita aunada al motivo de la noche y la alteración de los sentidos, se puede pensar que hay una sugerencia por parte del narrador para que el lector recurra a la escucha. Otro pasaje que alude al oído como una manera de leer la obra se encuentra cuando el narrador menciona un optófono, un instrumento “for converting light into sound, which was designed to enable the blind to see by ear” (Fournier, 1920: 109). La oración en la que Joyce menciona el optófono no sólo es una en la que se presenta al oído como la manera de “ver” en *Finnegans Wake* sino que también se

anticipan las consecuencias de leer —cual optófono— desde la escucha. Joyce lo formula a partir de una oración sintácticamente redundante pero sonoramente atrayente por la repetición del propio concepto como sustantivo y como verbo: “Tis the optophone which ontophanes” (Joyce, 1999: 13). El verbo de la oración es, evidentemente, un neologismo creado por el autor, derivado del objeto mismo que a su vez remite a la unión de la palabra griega *onto* (ser) y *phaino* (demostrar), pero este último, vinculado al concepto de “phone” (voz), también puede llevar a asociarlo a la dimensión sonora. En otras palabras, Joyce sugiere que el optófono es la herramienta que permite exponer el “ser” de *Finnegans Wake*. Lo anterior podría llevar a reconocer que la escucha es, nuevamente, una de las claves para guiarnos en esta obra.

Éstos son dos ejemplos en los que Joyce invita a una lectura desde el oído: algunas alusiones son menciones vagas y ambiguas a elementos acústicos que funcionan como una suerte de bombardeo a lo largo del texto; otras son más complejas, en tanto que anticipan las consecuencias de la escucha. Pero hay además un tipo adicional de alusión a la escucha: en ciertos momentos, el *Finnegans Wake* se vuelve una obra autoconsciente de la manera en la que almacena y reproduce los acontecimientos narrados. Sobre todas las cosas, resalta la prevalencia de la dimensión sonora de los sucesos. Un buen ejemplo es el caso de la famosa caída de Finnegan, en la primera página del *Wake*: “The fall (bababadalgharaghtakamminarronkonnbronntonneronntuonnthunntrovarrhounawnskawntoooh(Joyceordenenthurn 1999: 3). Es necesario subrayar que, desde el momento en el que ocurre la acción, ésta se construye por un sustantivo y una onomatopeya. Al alterar la estructura común de sujeto y verbo, la onomatopeya parece usurpar el lugar y la función del verbo para construir la acción. Desde ese momento el sonido no sólo reproduce y representa, sino que crea.

Un par de páginas después, la caída ya pertenece al pasado diegético. El tiempo sigue su curso y comienzan a realizarse los preparativos para el funeral de Finnegan. Entonces, el narrador reflexiona sobre dicha caída y enfatiza que lo que prevalece de ella por sobre todas las cosas es el sonido. El narrador logra esto al incorporar múltiples términos que aluden a la sonoridad:

What then agentlike brought about that tragoady thundersday this municipal sin business? Our cubehouse still rocks as earwitness to the thunder of his arafatas but we hear also through successive ages that shebby choruysh of unkalified muzzlenimiissilehims that would blackguardise the whitestone ever hurtletortured out of heaven. (Joyce, 1999: 5)

Nótese la cantidad de palabras que refieren a la escucha o la reproducción de sonidos —“earwitness”, “thunder”, “hear”, “chorus” “muezzin” — y la posible alusión al trueno que escuchó Mahoma en el monte Arafat (Holland, 2018: 52). El narrador parece enfatizar que en los sucesos acontecidos (la caída de Finnegan en este caso) y en aquellos por venir (“[the] successive ages”) lo que prevalece es el sonido. El lector no es sino un “earwitness” del *Wake*.

La insistencia de la novela en una lectura desde la escucha podría parecer contradictoria por el hecho de que *Finnegans Wake* es una obra escrita: está conformada por palabras escritas en papel, no por grabaciones sonoras (como una pista auditiva) o como guion diseñado para ser representado. La obra no pertenece tradicionalmente al ámbito de la literatura oral ni de la poesía sonora. A despecho de lo anterior, Joshua Brown (2017: 4-5) se percata de que en las obras de Joyce comúnmente se insertan piezas orales de diversa naturaleza: desde los sermones impartidos en las iglesias de Dublín hasta canciones frecuentadas en noches de alcohol y juerga. La oralidad es uno de los manantiales que nutre los mundos imaginarios de Joyce, tal vez porque en la tradición oral Joyce encuentra la *Irishness*, entendida como carácter que no le brinda la literatura de su lengua impuesta: el inglés. Para exponer la presencia de la dimensión oral de las palabras en la obra de Joyce, me gustaría comenzar por el primer cuento de *Dubliners* (1914), “The Sisters”. El narrador contrasta las impresiones que le genera la palabra en la oralidad en comparación con la palabra escrita: “Every night as I gazed up at the window I said softly to myself the word *paralysis*. It had always sounded strangely in my ears, like the word *gnomon* in the Euclid and the word *simony* in the Catechism” (Joyce, 2014: 1). En *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) también aparece la influencia de la oralidad —y, por lo

tanto, de la escucha— desde un primer momento. La novela comienza con la estructura tradicional de un cuento infantil: “Once upon a time and a very good time it was there was a moocow coming” (Joyce, 2003: 3). Durante toda la lectura del primer párrafo creemos que nos enfrentamos a la palabra escrita; sin embargo, en el pasaje inmediatamente posterior, el narrador revela que las palabras que hemos leído hasta ese punto son las de Simon Dedalus, contándole una historia a su hijo Stephen: “His father told him that story” (Joyce, 2003: 3). La influencia de la dimensión oral de las palabras está, pues, presente en todas las obras de James Joyce en diferentes niveles.

Debido a la vasta cantidad de fuentes y las distintas maneras en las que la oralidad se inserta en las obras de Joyce, es necesario acotar los distintos tipos de oralidad que coexisten en *Finnegans Wake*, el nivel en el que éstas trabajan y los efectos que su inserción tiene en el texto. Esta influencia repercute en el plano estructural de la obra si tomamos por cierto que Joyce reproduce las técnicas de los textos homéricos para la creación de su texto, siendo así la unificación de varias versiones de historias contadas en la oralidad (Brown, 2017: 4). La tradición oral se manifiesta en el título mismo de la obra, pues *Finnegans Wake* obtiene el nombre prestado de una canción popular irlandesa (Erzgräber, 1992: 156). La oralidad también ayuda a localizar la obra en un contexto cultural específico y traza sutilmente el mapa de influencias del *Wake*. Por ejemplo, 122 de las 124 *Irish Melodies* de Thomas Moore aparecen citadas o parafraseadas en el *Wake* (Hodgart y Worthington, 1959: 9), y cientos de diferentes refranes y dichos populares irlandeses son mencionados a lo largo de la obra (Hart, 1962: 211-247).

Así, aunque se inició este artículo reconociendo la importancia de la percepción visual —y su negación— en esta obra de Joyce, hay que reconocer que la dimensión auditiva de las personas, lugares y objetos tiene un peso, si no mayor, al menos equivalente o complementario al visual. En *Finnegans Wake*, la tradición oral y la escucha predominan sobre el resto de los sentidos. Recordemos, por ejemplo, cómo la caída de Finnegan es representada con una onomatopeya en lugar de una descripción o una narración más convencional. Sobre la abundancia de representaciones de sonidos y alusiones a la tradición oral, Willi Erzgräber (2009) observa que:

*Finnegans Wake* is the sum total of the sounds and voices of the Dublin environment in which he grew up and lived until his emigration, and which remained vivid for the rest of his life. The memories originated, in other words, in the oral character of everyday life in Dublin and from the acoustic foundation for his description of human destinies insofar as they are preserved in human dreams. (112)

Considerar *Finnegans Wake* como una suma total de los sonidos y las voces de Dublín resulta una observación valiosa puesto que insinúa que la oralidad y la escucha son la materia prima de construcción del *Wake*, estando ésta cimentada en una importante tradición sonora y aural, por lo que podría pensarse que intenta ser una extensión de la misma.

El ejercicio de hacer una extensión de la literatura oral de manera escrita parece paradójico en un primer momento. Por supuesto, existen libros, grabaciones y documentos dedicados a la preservación de la literatura oral, pero en el momento de quedar registrados en una pieza inalterable, pierden una parte de (si no es que toda) la riqueza performativa de la poesía oral. Sin embargo, el *Wake* suele ser consciente de la manera en que se registran los sucesos. En I.1 Joyce narra someramente la manera en la que el lenguaje se crea y pasa de ser algo que existe únicamente en la oralidad a algo que se puede conservar y registrar en papel. Su recuento comienza en la nada (“nillohs”) y el narrador habla de la ausencia de papel y pluma a pesar de plasmar todas las cosas que nuestros “infrarational senses” perciben:

True there was in nillohs dieyboys as yet no lumpend papeer in the waste mightmountain. Penn still groaned for the micies to let flee. All was of ancientry. You gave me a boot (signs on it!) and I ate the wind. [...] But the word, mind, is was and will bewriting its own wrunes for ever, man, on all matters that fall under the ban of our infrarational senses. (Joyce, 1999: 19-20)

Posteriormente, Joyce introduce la escritura y la imprenta. A esta última se refiere como “Gutenmorg” (Joyce, 1999: 20). Con la fusión de “Gutenberg” y “morgue”, el neologismo sugiere la imprenta como el lugar en el que las palabras van a morir. El invento de Gutenberg es representado como una máquina

que le quita la vitalidad a las palabras de la oralidad. Sin embargo, en la siguiente oración, el narrador duda de sus palabras e insinúa que tal vez la palabra escrita también posee cierta vida en las irregularidades y accidentes que suceden en la reproducción del texto: “For that (the rapt one warns) is what papyr is meed of, made of, hides and hints and misses in prints. Till ye finally (though not yet endlke) meet with the acquaintance of Mister Typus, Mistress Tope and all the little typetopies” (Joyce, 1999: 20). Este párrafo es un tanto críptico puesto que Joyce relata simultáneamente el desarrollo del lenguaje, la historia del ser humano y la iluminación de Mahoma para escribir el *Korán*. De esto, es importante resaltar que el narrador parece apuntar que la palabra oral y escrita comparten más vitalidad de lo que se pudiera pensar en un primer momento.

En el siguiente pasaje, el narrador sugiere el *Wake* como la síntesis de la palabra impresa y la palabra oral: “Cry not yet! [...] Look what you have in your handself! The movibles are scrawling in motions, marching, all of them ago, in pitpat and zingzang for every busy eerie whig’s<sup>1</sup> a bit of a torytale to tell” (Joyce, 1999: 20). Según la cita anterior, *Finnegans Wake* es una obra en la cual las palabras se encuentran en movimiento, transformación y transmisión constante, muy en el espíritu mismo del habla y de la oralidad. Según el narrador, el *Wake* “sing/sang a little bit of a story/tale to tell for every busy ear”. Con ello pareciera insinuar que la manera más adecuada de liberar la movilidad de las palabras es contando (*telling*) y escuchando. Pero como ya se ha insistido más arriba, a pesar de tener todas estas cualidades, no puede pasarse por alto que *Finnegans Wake* sigue siendo un libro impreso. Para lograr argumentar que aun así el texto es una síntesis de la oralidad y la escritura, es necesario entender primero los opuestos complementarios y su unión (tesis, antítesis y síntesis) como un motivo que permea a lo largo de la obra y las repercusiones que esta doctrina filosófica tiene en la comprensión de la escucha y la oralidad del texto.

Aunque en el ecosistema de referencias que es *Finnegans Wake* la oralidad y la literatura escrita conviven sin distinción, éstas conforman otra más de las parejas de opuestos de la obra. Tal vez podríamos pensar que la literatura oral y la escrita funcionan como tesis y antítesis una de la otra. La reconciliación de opuestos es posiblemente el motivo más importante de la novela. Todo *Finnegans Wake* está constituido de opuestos: HCE y ALP, Shem y Shaun, la caída y la resurrección, Laurence Sterne y Jonathan Swift, etcétera. Según la crítica, Joyce se inspiró en Giordano Bruno y quedó impresionado por su “reconciliación agresiva de las antítesis” (Levin, 1959: 133). Samuel Beckett explica la doctrina de Bruno en *Finnegans Wake* de la siguiente manera:

There is no difference, says Bruno, between the smallest possible chord and the smallest possible arch, no difference between the infinite circle and the straight line. The maxima and minima of particular contraries are one and indifferent. Minimal heat equals minimal cold. Consequently, transmutations are circular. The principle (minimum) of the contrary takes its movement from the principle (maximum) of one another. Therefore not only do the minima coincide with the minima, the maxima with the maxima, but the minima with the maxima in the succession of transmutations. (Beckett, 2010: 497)

Por lo que hasta ahora he mencionado sobre la escucha y la oralidad en *Finnegans Wake*, en realidad nos podemos percatar de que las parejas de opuestos están compuestas de cuatro elementos. Dos de éstos son complementarios entre sí, pero como parejas se oponen el uno al otro: la oralidad y la escucha por un lado, y la escritura y la lectura por el otro. Uno de los tantos motivos de *Finnegans Wake* sería la reconciliación de estos opuestos o, mejor dicho, la demostración de que los opuestos son lo mismo en el suceso de transmutaciones, como observa Beckett.

Antes de continuar, es necesario acotar en qué punto se unen la poesía oral y *Finnegans Wake*. Joyce mismo observó que la lectura en voz alta es un posible método para comprender mejor el *Wake*: “It is all so simple. If anyone doesn’t understand a passage, all he need do is read it aloud” (Ellman, 1979: 590). La lectura en voz alta no es en sí una solución. Algunos críticos argumentan que lo verdaderamente importante de leer el *Wake* en voz alta es que evidencia su dimensión performativa: “Performance, then, provides the missing critical tool organically suited for interpreting this highly experimental text. In short, *Finnegans Wake* must literally be heard to be understood. [...] Its vocal dimension; i.e., one significant level of meaning emerges only when uttered or communicated by the spoken voice” (Sauceda, 2009: 125). El argumento de Sauceda

(2009) para inclinarse a favor de la *performance* se sustenta en la necesidad de extraer la mayor cantidad posible de significado del "lenguaje poliédrico" (125) que usa James Joyce en *Finnegans Wake*. El crítico Paul Magee (2017), por su parte, admite estar de acuerdo con la naturaleza performativa del texto que propone Saucedo, pero encuentra una problemática en su argumento, y es que a lo largo del *Wake* no hay una única voz narradora, sino que muchos personajes de diversas naturalezas enuncian sus palabras: "There are too many individual performances occurring. [...] It is just that each of the Wake's sentences has more than one speaker using it in them" (Magee, 2017: 367). Magee argumenta que una lectura en voz baja sin perder la consciencia performativa es la manera en la que mejor se extrae significado de las palabras de Joyce, puesto que en la imaginación podemos performar a los distintos hablantes. Aun así, ese argumento no lo convence del todo, pues considera que *Finnegans Wake* es tan largo que el impacto que producen sus extrañas palabras se desgasta a lo largo de la obra. Según él, ése es el motivo por el que Joyce nos recuerda constantemente nuestro oído. La intención de estos recordatorios es mantener vivo el espíritu performativo y "challenges us to realize we think with the mouth. That is to say, when we have thoughts, and are conscious of having them, they overwhelmingly take the form of a saying" (Magee, 2017: 369). Los argumentos de Magee y Saucedo son fundamentales para este artículo porque sostienen la conciencia de la *performance* como parte fundamental de la interpretación del texto y porque resaltan el valor de la oralidad y la escucha no sólo desde las relaciones intertextuales sino también como modos de expresión y comprensión que afectan las estructuras profundas de *Finnegans Wake*.

En este punto es cuando conviene establecer que es posible relacionar *Finnegans Wake* con ciertas prácticas de la poesía oral. Como Ruth Finnegan (1992: 7-20) expone en su libro *Oral Poetry*, ésta refiere a un género literario muy amplio y complejo, con una gran variedad de subgéneros y normas establecidas. Una manera de pensar el *Wake* como una pieza de literatura oral sería equiparando a James Joyce con Homero, un poeta encargado de seleccionar y editar diferentes piezas de poesía oral para confeccionar una pieza unificadora (Brown, 2017: 4). Ciertamente es posible lograr ese argumento, pero tratar *Finnegans Wake* como poesía oral resulta contraproducente porque nos priva de pensar todas las peculiaridades del texto; en todo caso hay que entenderlo como un texto que funciona en estrecha relación con la poesía oral.

Además de los cientos de alusiones a la tradición oral que ahí aparecen, el eslabón que une la poesía oral con la novela de Joyce es la performatividad. Ya se expusieron los motivos por los que la *performance* es fundamental para la lectura de *Finnegans Wake*; ahora queda exponer el papel de la performatividad en la poesía oral. Según Ruth Finnegan (1992), la *performance* es parte necesaria y vital para la comprensión y la creación de poesía oral: "Oral poetry does indeed, like written literature, possess a verbal text. But in one respect it is different: a piece of oral literature, to reach its full actualisation, must be performed. The text alone cannot constitute the oral poem" (28). Es imposible pensar en poesía oral si no pensamos también en *performance* puesto que, como toda literatura escrita, posee un estilo. Este concepto es el estilo con el que los poetas pueden plasmar sus palabras en el aire: "I deliberately treat style and performance together here, holding that this is essential. With oral poetry, the distinction between the two is not a clear one, and it is impossible to appreciate either fully without some understanding of the other" (Finnegan, 1992: 88). En ciertos momentos de *Finnegans Wake*, se trata de recrear el fenómeno en el que se fusionan estilo y *performance*, como sucede en la literatura oral. Toda la tradición oral que nutre al *Wake* no está ahí para que Joyce sea un ventrílocuo de sus personajes, sino para que trate de replicar en su escritura la performatividad de las voces que producen la literatura oral. La *performance* se vuelve su estilo.

El capítulo I.8 de *Finnegans Wake*, "The Washers at the Ford", es uno de los capítulos con mayor riqueza rítmica y prosódica de la obra. Por lo tanto, funcionará como uno de los ejemplos para ilustrar lo hasta ahora argumentado. En 1929, cuando C. K. Odgen le ofreció a James Joyce grabar su voz leyendo fragmentos de su obra, este último decidió grabar fragmentos de "Aeolus" y los párrafos finales de I.8 (Curtin, 2009: 270). Al introducir la voz de una de las lavanderas, Joyce comienza su grabación con las siguientes palabras: "Well, you know or don't you kennet or haven't I told you every telling has a tailng and that's the he and the she

of it” (Joyce, 1999: 213). Aunque mi objeto principal de análisis no es la grabación de Joyce, sí me parece relevante enfatizar que él mismo comienza a leer en un momento en el que la lavandera reconoce su narración como performatividad oral, mencionado “telling” y “tailing”. La palabra “tailing” puede ser interpretada de muchas maneras. Podemos pensar en “tailing” como residuos, de tal manera que todos los “tellings” dejan su residuo, imagen que me hace pensar en el sedimento oral dublinés con el que Joyce escribió el *Wake*. “Tailing” sugiere la palabra “tale”: historias que comúnmente tienen un carácter oral popular, como si todo lo dicho estuviera contenido en la manera de decir su historia. Por último, “tailing” equipara la figura autoral con la de un sastre (*tailor*) que no se encarga tanto de crear como de confeccionar diferentes piezas de la tradición oral en una pieza, motivo recurrente en *Finnegans Wake* (Brown, 2017: 34-35).

La lectura de James Joyce, y la escritura de este fragmento, según declara Brown, resalta lo sonoro: “[it] privileges the sound of the words and often approximates the rhythms of the body” (Brown, 2017: 279). La gran riqueza rítmica y prosódica de este episodio traza aún otro puente con la poesía oral, puesto que Ruth Finnegan (1992: 90) considera que los patrones de la poesía oral permiten entrever el traslape entre estilo y *performance* ya que la repetición de patrones de sintaxis, sonidos o significado exponen las convenciones sociales sobre las que está construyendo la pieza de poesía oral. Entender los patrones prosódicos detrás de ciertos pasajes de I.8 puede ayudarnos a comprender la influencia de la poesía oral en *Finnegans Wake*. I.8 cierra “El libro de los padres” (Campbell, 2013: 19) y la primera era de Vico. La acción narrada en el capítulo es relativamente simple: dos mujeres lavan su ropa en el río Liffey mientras conversan (chismean) sobre ALP o Anna Livia Plurabelle, según su nombre más popular. Conforme cae la noche, el río comienza a ensancharse, hasta que la distancia impide que se escuchen mutuamente. Sabemos que quieren platicar ahora sobre los hijos, Shem y Shaun, anticipando así el libro siguiente; sin embargo, una sufre una metamorfosis y se vuelve una piedra, mientras la otra se transforma en un olmo.

En el capítulo no hay un narrador externo a las dos mujeres. Lo único que leemos es una especie de transcripción de sus diálogos. Logramos comprender cuándo habla cada una de ellas debido a que hay un cambio de párrafo al pasarse la palabra una a la otra. La única intromisión evidente de entidades narrativas externas a las mujeres es cuando abruptamente el diálogo se corta y aparece el texto escrito en itálicas (Joyce, 1999: 201, 209, 212-213). Por otro lado, a partir de la página 213 (Joyce, 1999), la narración deja de tener brincos de párrafo cuando cambia de personaje y sólo algunas marcas textuales (por ejemplo, “flip!” “flep!”), además de la intuición lectora, nos guían en el cambio de diálogo. Fuera de los fragmentos escritos en itálicas, el capítulo está conformado por dos voces que interactúan entre sí y cuya prosodia aumenta hasta acercarse a lo que podría considerarse un lenguaje poético.

A pesar de su carácter oral, en las primeras dos líneas hay dos momentos que problematizan esta percepción. En primer lugar, una lavandera le dice a la otra: “Wash, quit and don’t be dabbling. Tuck up your sleeves and loosen your talktapes” (Joyce, 1999: 196). La palabra “talktape” es uno de esos momentos en los que *Finnegans Wake* se vuelve consciente de su dimensión como obra escrita. La manera en la que una lavandera le pide a la otra que comience a contarle la historia de ALP es diciéndole que afloje su “talktape”. Esa palabra se encuentra en el primer párrafo del capítulo y plantea preguntas sobre la naturaleza del habla de las lavanderas —por ejemplo, la mimesis del ritmo y el flujo suelto de la oralidad—. Sin embargo, todas las palabras siguen siendo un registro en papel. ¿Qué debemos pensar sobre este contraste? ¿Hay fronteras que nos prohíban trazar conexiones entre lo oral y lo escrito? Finnegan (1992) opina que “there is no clear-cut between ‘oral’ and ‘written’ literature, and when one tries to differentiate between them —as has often been attempted— it becomes clear that there are constant overlaps” (8). Conforme I.8 progresa se puede notar el cambio de registros hacia un mayor traslape entre oralidad y literatura escrita hasta que el capítulo se vuelve una especie de síntesis de ambos estilos. Los opuestos complementarios se unen para que cuestionemos la naturaleza de la dualidad. El neologismo “talktape” es la síntesis de los opuestos en una sola palabra.

Otro fenómeno importante de este capítulo es la disposición gráfica de las primeras tres líneas, que no aparecen con el orden lineal típico de la prosa, sino que asemejan versos. Además del cambio en el registro de

la novela hacia uno más cercano al de las lavanderas, hay ciertas marcas gráficas que nos hacen pensar en un tránsito de un estilo de escritura a otro. En lugar de seguir la disposición gráfica convencional de la prosa, las primeras tres líneas de este capítulo aparecen de la manera siguiente:

O tell me all about  
Anna Livia! I want to hear all (Joyce, 1999: 196)

La disposición de estas tres líneas puede aludir a la escritura en verso, puesto que la separación entre líneas suele ser una característica gráfica de la poesía escrita tradicional. Aunque no hay un patrón prosódico estable, la disposición del texto en la página es una marca gráfica que sólo podemos percibir con la vista o performando y haciendo grandes pausas entre las líneas. Esta peculiaridad del texto apela más a la vista que al resto de los sentidos, mientras que durante la mayor parte del capítulo, el sentido al que más se apela es la escucha. Considerando las diversas variaciones y neologismos, tan sólo en I.8 se usan las palabras “tell” 35 veces y “hear” 36 veces.

Estas primeras líneas contrastan con el último párrafo del capítulo, en el que existe una mayor presencia de la oralidad. Aunque no exista un patrón prosódico tan marcado como en la literatura escrita, en la oral basta con que un patrón prosódico sea lo suficientemente reconocible para darle unidad al texto: “the prosodic system is perhaps the feature which most immediately gives form to a poem. We tend to think of this mainly in terms of metre, because of the influence of Greek and Roman models” (Finnegan, 1992: 90). El último párrafo de I.8 prácticamente podría ser dividido en versos; sin embargo, Joyce decide no hacerlo. El patrón prosódico que predomina es el trímetro yámbico en combinación con tetrámetros, pentámetros y hasta hexámetros yámbicos. La primera oración dice: “Can’t hear the waters of” (Joyce, 1999: 215) y está compuesta por tres yambos (“can’t *hear* the *waters of*”). La siguiente oración rompe con el esquema de trímetro: “The chittering waters of” (215). No se escriben dos trímetros seguidos porque en dado caso se podrían confundir con dos cesuras de un alejandrino de arte mayor, volviendo a la ilusión de la poesía escrita. En cambio, Joyce escribe un trímetro y después inserta una oración sin un ritmo específico, resaltando así el ritmo del trímetro. Esta estructura métrica produce la sensación de literatura oral. Por ejemplo, en “XI Song” de William Blake, el trímetro rige la estructura general de la canción, pero se alterna con versos sin ningún metro en particular:

I love the jocund dance,  
The softly breathing song,  
Where innocent eyes do glance,  
And where lisps the maiden’s tongue. (Blake, 2007: 11)

La musicalidad de los últimos párrafos de la obra de Joyce se debe en parte al uso de patrones prosódicos que remiten a la oralidad: “The iamb is the basic metrical foot, and there is a strong medial caesura. The Greeks thought that the iamb was the meter closest to ordinary speech, and, in its six-foot form (which the Greeks, pairing the iambic feet, called ‘trimeter’)” (Hair, 2001: 26). Por eso no debe sorprendernos que Blake haya usado esta forma para un poema titulado “Song XI”. El trímetro da musicalidad y la sensación de literatura popular de difusión oral.

Otro patrón prosódico que aparece constantemente es el tetrámetro yámbico. En las diez líneas que tiene este último párrafo, el trímetro yámbico aparece tres veces y el tetrámetro yámbico cuatro. A continuación, los trímetros y tetrámetros:

Can’t hear the waters of [...]  
Can’t hear with bawk of bats [...]  
All Livia’s daghtersons [...]  
I feel as heavy as yoner stone [...] the living sons or daughters of? [...]  
Tell me tale of stem or stone [...]  
I feel as old as yonder elm. (Joyce, 1999: 319-320)

Estos dos patrones prosódicos, en conjunto, conforman lo que conocemos como “Common Metre” o bien “Ballad Metre”. Este patrón prosódico suele encontrarse en expresiones de poesía oral, como canciones (Greene, 2012: 114). Si bien es cierto que éste es el patrón predominante de este último párrafo, no puede afirmarse que Joyce esté escribiendo en “Common Metre”. Esta afirmación tampoco sería útil para mi argumento: el ritmo fijo y constante produciría la sensación de escritura. En cambio, hilvanar vagamente un patrón rítmico en un espacio reducido de prosa produce la ilusión de estar contemplando el génesis de la poesía oral desde la boca de las lavanderas. El hecho de que los patrones prosódicos utilizados sean propios de las baladas remite a la poesía oral puesto que la balada es uno de sus géneros más populares (Finnegan, 1992: 10).

Además de los trímetros y los tetrametros yámbicos, en esas líneas aparecen más patrones prosódicos, tales como la rima interna en la línea “Ho! Are you not gone ahome?” (Joyce, 1999: 319) o las aliteraciones y rimas en el siguiente par de oraciones: “I feel as old as elm. A tale told of Shaun or Shem? All Livia’s daughters” (Joyce, 1999: 319). También aparece un patrón prosódico de la poesía sajona que Joyce ya había utilizado en obras anteriores (Cheng, 2009: 394). Dicho patrón consiste en versos con dos hemistiquios y dos acentos en cada hemistiquio. Stephen Dedalus piensa en el siguiente verso en “Telemachus”: “White breast of the dim sea” (Joyce, 2008: 9). Rítmicamente lo entiendo como “Whíte bréast of / the dím séa”. Y define el fenómeno prosódico como “The twinning stresses, two by two” (Joyce, 2008: 9). En el último párrafo de I.8 aparece esa estructura prosódica en la siguiente línea: “Filtering bats, fieldmice bawk” o bien “Flittering báts / fieldmice bawk” (Joyce, 1999: 319). En estas últimas diez líneas la prosodia de la oralidad llega a su punto culminante. Ésta progresa gradualmente conforme el capítulo avanza. Lo que comenzó en tres versos termina por volverse un concierto de ritmos que emana de la voz de dos lavanderas, como si el río que las separa no estuviera sólo compuesto por agua sino también por sonidos. La saturación rítmica une estilo y *performance* porque los patrones prosódicos de Joyce se asemejan a los empleados en técnicas de la poesía oral. ¿Hacia dónde se dirige la *performance* necesaria para leer *Wake* en este capítulo? Creo que el último segmento de I.8 es tan rítmico que orilla la *performance* casi al punto del canto, una de las herramientas performativas más importantes de la poesía oral (Finnegan, 1992: 118). En suma, I.8 es un ejemplo de cómo *Finnegans Wake* logra la reconciliación de opuestos entre literatura oral y escrita, porque el estilo y la estructura del capítulo provienen de la literatura oral.

En este artículo he procurado indagar y exponer las maneras por medio de las cuales la oralidad se manifiesta en la novela de Joyce, así como los diferentes niveles en los que se expresa, ya sea desde un plano estructural, hasta temático, pasando por manifestaciones estilísticas de la oralidad. Como consecuencia del estudio de la oralidad en la obra de Joyce, también es necesario estudiar el papel de la escucha y de la *performance* oral que se lleva a cabo en el momento de leer la obra. Oralidad y escucha forman parte de las parejas de opuestos que Joyce busca reconciliar con la escritura. En este sentido, *Finnegans Wake* también es un dispositivo tecnológico. En la época que Joyce escribía esta obra, en Europa ya comenzaban a popularizarse y difundirse diferentes aparatos tecnológicos que permitían la preservación de archivos visuales y sonoros, como la fotografía, el vídeo y los gramófonos. Joyce mismo grabó en un estudio pasajes de *Finnegans Wake* y de *Ulysses*, por lo que esta tecnología le resultaba familiar y se encontraba interesado en ella. La mención del optófono en las primeras páginas del *Wake* también es una evidencia del interés de Joyce por la tecnología de almacenamiento y reproducción de la época. Sin embargo, *Finnegans Wake* dista de conformar un archivo de oralidad popular irlandesa. El ejercicio de la obra se parece más a la labor del optófono que al de las cintas de grabación: *Finnegans Wake* traduce la oralidad a la palabra escrita de tal manera que quien lee la novela se encuentra en la obligación de hacer un *performance* de las palabras escritas.

Es innegable que la lectura de *Finnegans Wake* requiere una cierta performatividad que permita la escucha de la obra. Para poder escuchar *Finnegans Wake*, primero las palabras necesitan ser audibles. El proceso es muy similar al que describe Charles Bernstein (1998) con respecto al análisis de la poesía sonora: “To be heard, poetry needs to be sounded—whether in a process of active, or interactive, reading of a work or by the

poet in performance" (7). Ante todo, el propósito de "sonorizar" esta literatura es proveerla de una vitalidad de la que carece la literatura plasmada solamente en papel: "Unsounded poetry remains inert marks on a page, waiting to be called into use by saying or re hearing, the words aloud" (Bernstein, 1998: 7). Precisamente *Finnegans Wake* es un intento de mantener con vida la tradición oral dublinesa de principios de siglo xx: en esta novela se recaban canciones de pubs, refranes, chistes y decires de los dublineses. Estas palabras nutren a la obra y quedan inscritas de tal manera que quien lee la novela revive las palabras al encarnarlas por medio de la vocalización y la sonorización.

Siguiendo razonamientos como el anterior es que críticos como Steven Saucedo (2009: 125) se han aventurado a decir que la mejor manera de leer *Finnegans Wake* es como si fuese un guion. No comparto del todo el punto de vista de Saucedo, pero si tomara una postura tan radical como la de él, me atrevería a decir que *Finnegans Wake* es más una partitura que un guion. El instrumento para el que estaría diseñada esa partitura es, por supuesto, la voz. Esta obra de Joyce es un esfuerzo constante por orillar a quienes la leen a vocalizar las palabras escritas. Como apunta Paul Magee (2017: 369), hay un cierto punto en *Finnegans Wake* en el que todas las personas se ven obligadas a hacer un *performance* de la obra, ya sea leyendo en voz alta o reproduciendo en la imaginación una lectura en voz alta que nos permita imaginar la sonoridad de las palabras.

A nadie se le escapa que el *alter ego* de Joyce en sus primeras dos novelas, Stephen Dedalus, lleva en el apellido el nombre del gran artífice griego Dédalo. En esa decisión Joyce busca iluminarnos en sus intenciones como artista. Este motivo es particularmente claro en *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Sin embargo, no hay que olvidar que además de ser un inventor de extraordinario ingenio, Déda lo también era famoso por sus construcciones laberínticas, como el lugar en el que yacía encerrado el Minotauro. Más de una persona reconocerá a Joyce como un constructor de laberintos: la complejidad de sus obras tiende fácilmente un puente con esa metáfora. No es raro encontrar *Finnegans Wake* en las listas de las obras más difíciles de leer y, en estas reseñas, tampoco es extraño encontrar el adjetivo "laberíntico". Tal vez es una mera casualidad de la vida y es difícil saber si Joyce era consciente de esta metáfora, pero el laberinto también funciona como una metáfora visual para describir el oído. "Laberinto" es otro nombre para referirse al oído medio. En este caso, es posible que el hilo de Ariadna que nos ayude a salir del laberinto joyceano sea el laberinto del oído. Sólo siguiendo la escucha es posible salir sano y salvo de *Finnegans Wake*.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Attridge, Derek. (1989). "Finnegans Wake: The Dream of Interpretation". *James Joyce Quarterly*, 27(1), 11-29. <http://doi.org/10.1353/jjq.2012.0072>
- Beckett, Samuel. (2010 [1929]) "Dante... Bruno. Vico.. Joyce". En *The Selected Works of Samuel Beckett* (pp. 503-510). Groves Press.
- Bernstein, Charles. (1998). *Close Listening: Poetry and the Performed Word*. Oxford University Press.
- Bishop, John. (1993 [1986]). *Joyce's Book of the Dark: Finnegans Wake*. University of Wisconsin Press.
- Blake, William. (2007). "XI Song". En W. H. Stevenson (Ed.), *The Complete Poems*. Routledge.
- Brown, Joshua. (2017). "'The Abnihilization of the etym: 'Finnegans Wake II.3 as Oral Poetry in the Age of Mechanical Reproduction'" (Tesis doctoral, DePaul University, Estados Unidos). Recuperada el 11 de noviembre de 2020 de <https://via.library.depaul.edu/etd/229/>
- Campbell, Joseph. (2013). *A Skeleton Key to Finnegans Wake: Unlocking James Joyce's Masterwork*. New World Library.
- Cheng, Vincent J. (2009). "'The Twining Stresses, Two by Two': The Prosody of Joyce's Prose". *Modernism/modernity*, 16(2), 391-99. <https://doi.org/10.1353/mod.0.0072>
- Curtin, Adrian. (2009). "Hearing Joyce Speak: The Phonograph Recordings of 'Aeolus' and 'Anna Livia Plurabelle' as Audiotexts". *James Joyce Quarterly*, 46(2), 269-84. doi: <https://doi.org/10.1353/jjq.0.0134>
- Ellmann, Richard. (1979 [1959]). *James Joyce*. Oxford University Press.

- Erzgräber, Willi. (1992). "The Narrative Presentation of Orality in James Joyce's *Finnegans Wake*". *Oral Tradition*, 7(1), 150-70. <https://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.520.5363&rep=rep1&type=pdf>
- Erzgräber, Willi. (2009). "Auditive und Visuelle Apelle in James Joyces *Finnegans Wake*". *Anglia*, (106), 111-123. <https://doi.org/10.1515/angl.1988.1988.106.111>
- Finnegan, Ruth. (1992 [1977]). *Oral Poetry*. Indiana University Press.
- Fournier, E. E. (1920, noviembre). "The Type-Reading Optophone". *Scientific American*, 123 (19), 109-110.
- Greene, Roland. (2012). *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (Roland Greene y Stephen Cushman, Eds.). Princeton University Press.
- Hair, Donald S. (2001) "A Note on Meter, Music, and Meaning in Robert Browning's *Fifine at the Fair*". *Victorian Poetry*, 39(1), 25-35. <https://doi.org/10.1353/vp.2001.0003>
- Hart, Clive. (1962). *Structure and Motif in Finnegans Wake*. Northwestern University Press.
- Hodgart, Matthew; Worthington, Matthew. (1959). *Songs in the Work of James Joyce*. Columbia University Press.
- Holland, Edith. (2018). *The Story of Mohammed*. Discovery Publisher.
- Joyce, James. (1999 [1939]). *Finnegans Wake*. Penguin Books.
- Joyce, James. (2003 [1916]). *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Penguin Books.
- Joyce, James. (2008 [1922]). *Ulysses*. Oxford World Classics.
- Joyce, James. (2014 [1914]). *Dubliners*. Penguin Books.
- Levin, Harry. (1959). *James Joyce* (Castro Leal, Trad.). Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1941)
- Magee, Paul. (2017). "How Do We Read *Finnegans Wake* in Silence?" *James Joyce Quarterly*, 54(3-4), 353-372. <http://doi.org/10.1353/jjq.2017.0007>
- Sauceda, James Steven. (2009). "The wordloosed soundscrip't: Performing James Joyce's *Finnegans Wake*". *Text and Performance Quarterly*, 10(2), 123-142. <https://doi.org/10.1080/10462939009365963>

## NOTAS

- 1 Nótese en esas palabras la alusión simultánea a "eerie", "ear" y "earwig".