

James Joyce

vida
y
arte



Larriera, Sergio

En función de *Exiles*

Ciclo: Lenguajes III, 2014

Fuente: Publicado en Cuadernos de Psicoanálisis n°37. ICF España, 2015.

Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2016.

En función de *Exiles*

RESUMEN: Nos vamos a ocupar de una obra de teatro de James Joyce que lleva el título de *Exiles*. Es la única obra de teatro que produjo Joyce, aunque la forma teatral aparece en algunos de sus textos, fundamentalmente en Circe, episodio 15 de *Ulises*, en paralelo con la *Odisea*. Episodio que, aun teniendo forma teatral, es imposible de representar teatralmente, siendo mucho más apto para el cine.

PALABRAS CLAVE: Exiliados, Cuatro, Teatro, Cine.

Intervención: 15 de julio

Intervención en el Ciclo Lenguajes III desarrollado en la Sede de Madrid de la ELP durante el mes de julio de 2014. Fueron dieciséis sesiones dedicadas a James Joyce.

sus vaivenes, en sus avatares, con toda seriedad.

Lacan decía que no hay nada más serio que lo cómico, serio en el sentido de lo que hace

Introducción

El texto que vamos a encarar es el más serio de Joyce, en el sentido de que no está presente la ironía, la comicidad, o la burla joyceana, sino que se ajusta a los cánones del teatro, contemporáneo de su época. Sus modelos son Henrik Ibsen y Gerhart Hauptmann. *Exiles* es una obra en tres actos con múltiples cuadros. Y encontramos los momentos de transición de un cuadro a otro indicados según los cánones del teatro. En ese sentido, se ajusta a todos los requisitos y estándares del teatro. Digo que es el texto más serio de Joyce, especialmente serio, porque no arranca, ya no digamos algo parecido a una sonrisa, sino que transmite preocupaciones que el lector va siguiendo en

serie. Es un dicho lacaniano que vamos a parafrasear con una inversión, diciendo que para Joyce no hay nada más cómico que lo serio. ¿Por qué digo esto? Porque, curiosamente, aunque nadie ha reído jamás con *Exiles*, ni en su lectura ni en sus puestas en escena —que fueron muchas, sin ningún tipo de éxito de crítica ni de público, salvo la de Harold Pinter en 1970—, digo cómico porque Joyce no se cansó de repetir, hasta el final de sus días, que *Exiles* es una obra cómica. Estaría tan próxima a lo autobiográfico, a reflejar un momento de la vida de Joyce y Nora Barnacle —la obra está ambientada en el momento en que regresan en 1912 a Irlanda desde el exilio de Trieste— que le producía un efecto cómico. Esa sería mi hipótesis, mi forma de interpretar lo que le causaba tanta gracia a Joyce. Pienso que

James Joyce

vida
y
arte



Larriera, Sergio

En función de *Exiles*

Ciclo: Lenguajes III, 2014

Fuente: Publicado en Cuadernos de Psicoanálisis n°37. ICF España, 2015.

Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2016.

veía, con tal exactitud y precisión, reflejados sus pensamientos, sus actos y circunstancias, que le producían un profundo efecto cómico.

Si no, es imposible entender a qué atribuye esa comicidad.

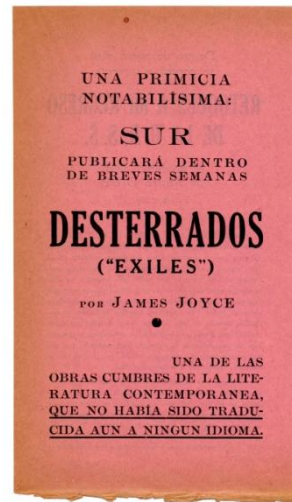
Mi encuentro con esta obra de Joyce se produjo no hace mucho, unos tres años. En una segunda lectura anoté, a pie de página que me gustaría hacer un trabajo que se titularía “En función de *Exiles*”, a modo de homenaje a mi padre, que fue un hombre de teatro, un autor teatral. Esa nota está fechada en diciembre de 2012.

En una ocasión más reciente, a finales de 2013, yendo en coche por la avenida del Dr Esquerdo hacia el centro, me desvié por una diagonal hacia el Cementerio de la Almudena siguiendo un misterioso impulso. Ante el nicho donde se encuentran las cenizas de mi padre, escribí una esquelita que dejé depositada allí:

“Yo, Sergio Larriera, hijo de Teófilo Larriera, nieto de Teófilo Larriera, yo, que he sido Erik Van Helden, Luis Schultz, José Pedreira, Gustavo Sánchez, me proclamo en este acto Teófilo Tercero”.

Jamás se me había ocurrido nada parecido. Hoy al dirigirme a ustedes, evoco estos antecedentes y comprendo que es Teófilo Tercero quien les está hablando en función de *Exiles*.

La palabra Exiles



*Volante contenido en el n°33 de la revista SUR.
Año VII. Buenos Aires. Junio de 1937.*

¿Cómo se ha vertido a nuestra lengua el término inglés *exiles*? La primera traducción fue publicada por la editorial Sur de Buenos Aires en 1937¹. Realizada por Jiménez Fraud, quien había sido Director de la Residencia de Estudiantes de Madrid desde 1910 hasta el comienzo de la guerra Civil en 1936. En el momento de la aparición de esta primera versión en castellano de la pieza teatral de Joyce, Jiménez Fraud ya está en su propio destierro. Y si utilizó el vocablo “desterrados” es porque “exilio” es un arcaísmo culto caído en desuso, con remotos antecedentes en Gonzalo de Berceo y Juan de Mena², que había sido tomado del latín *exsilium* (destierro), derivado de *exsilire* (saltar afuera).

Es a partir del final de la guerra, en 1939, cuando vuelve a ponerse en uso por influjo del catalán *exili* y del francés *exil*.

Hace unos treinta y cinco años la R.A.E ha fijado la forma “exiliado” como participio

James Joyce

vida
y
arte



Larriera, Sergio

En función de *Exiles*

Ciclo: Lenguajes III, 2014

Fuente: Publicado en Cuadernos de Psicoanálisis n°37. ICF España, 2015.

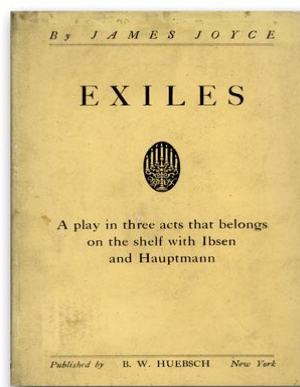
Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2016.

adjetivo de “exiliar” o “exiliarse”, al incorporar las palabras derivadas de “exilio”³. “Exilado”, del catalán *exilat* (galicismo corriente en lugar del correcto *exiliat*), así como “excilarse” y “exilar”, son formas que resistirán a las más recientes fijadas por la Academia, por estar cargadas de afecto especialmente en Hispanoamérica, comenta María Moliner.

Tenemos una muestra de esta oscilación de la lengua en las traducciones de Javier Fernández de Castro (Barral, Barcelona 1970) y Fernando Toda (Cátedra, Madrid 1987), quienes traducen respectivamente Exilados y Exiliados.

Quisiera agregar que tengo una etimología personal de “exilio”, como la tengo de muchas otras palabras. Me sucede que tengo etimologías propias, etimologías bárbaras que van en contra de todas las corrientes y estudios etimológicos. Para mí, exilio siempre quiso decir fuera del hilio. *Ex-hilio*. Me viene de la anatomía. Saben que yo fui médico. Un hilio es, en un órgano, el punto de entrada y salida de los vasos sanguíneos y los conductos secretores. Por ejemplo el hilio hepático. Entonces, el hilio es esa zona fundamental de la glándula, sin la cual aquella no tendría ninguna relación con el resto del organismo. Esta sería la gravedad que tiene para mí la palabra exilio, lo que está fuera de ese centro nutricional, de intercambios energéticos, de flujos de alimentación. Para la Academia el término médico “hilio” proviene del latín *hilium*, que es la hebra de las habas.

Ediciones



Primera edición de “*Exiles*”, 1918, Nueva York.

La leyenda inferior indica que este drama en tres actos, se alinea con Ibsen y Hauptmann. Hay otra edición en Londres en el mismo año.

Son las dos primeras ediciones de *Exiles*. Las primeras notas del autor comienzan a pergeñarse en 1913. En 1915, ya en el segundo exilio de Trieste a Zúrich impuesto por la guerra, es cuando Joyce empieza la redacción, que termina en 1917.

Joyce tenía un empecinamiento muy particular con que esta obra se pusiese en escena. Siempre fue muy activo con respecto de todos sus textos, y con *Exiles* insistió en la misma línea hasta conseguir su representación. Una prueba más de lo próxima que Joyce debía sentir esta obra y la seriedad de lo que encara y plantea en ella en el ámbito personal y de reflexión sobre el amor, la fidelidad y los celos. Una prueba de esa proximidad es que, en los avatares acerca de la puesta en escena de la obra se le sugiere que haga él mismo del personaje principal. Si Joyce caracteriza la obra como algo cómico, juicio que sostuvo hasta el final de sus días, indudablemente se debe a un exceso de

James Joyce

vida
y
arte



Larriera, Sergio

En función de *Exiles*

Ciclo: Lengüajes III, 2014

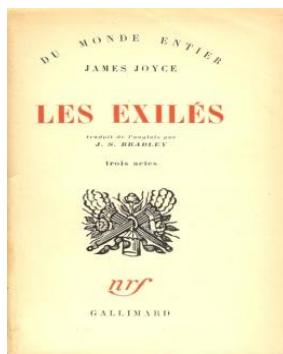
Fuente: Publicado en Cuadernos de Psicoanálisis n°37. ICF España, 2015.

Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2016.

proximidad. Una voz íntima debió de advertirle: “no tanta risa, Jimmy, que esto va en serio”, impidiendo que representase a Richard Rowan cuando se le sugirió que lo hiciera. Consideró que no podía hacerlo, pues estaba muy próximo de él, no tenía la distancia suficiente y necesaria para poder actuar. Creo que éste es un argumento más a propósito de la comicidad que percibía en su obra. Le resultaba cómico verse tan bien retratado.

Exiles se estrenó en Munich en 1919. Dice al respecto Carlos G. Santa Cecilia⁴:

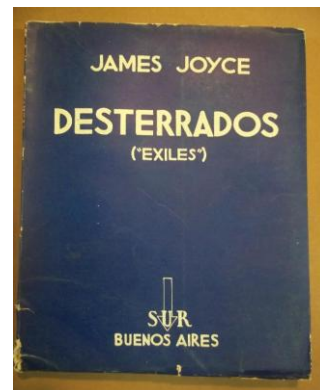
“La obra irritó tanto al público que hubo de ser retirada tras una sola representación. En 1920 se estrenó en Nueva York con cierto éxito, y en 1926 The Stage Society la presentó en Londres, después de varios rechazos por considerarla obscena. En 1991 fue estrenada en España en el Centro Dramático de la Generalitat Valenciana, bajo la dirección de Carlos Creus”.



Versión de Gallimard, “Les exilés”.

A la versión de Gallimard del año 1950, *Les exilés*, hace referencia Lacan en el Seminario 23, que tanto invocamos y al que permanentemente estamos recurriendo. En él encontramos media página dedicada a *Exiles*⁵. Ahí, dice Lacan sobre la traducción francesa *Les Exilés*, que debería tenerse en cuenta que

en inglés *exiles* no solamente es *los exiliados*, sino que es también *exilios*. Y a Lacan esta vertiente le interesa más que *los exiliados*. Le interesa más recalcar la cuestión del exilio, porque dice que el exilio fundamental del que se trata es el exilio de la relación sexual. Éste sería el síntoma fundamental que padece Joyce en esta pieza teatral, la no relación sexual, la ausencia de relación sexual, la carencia de la relación sexual. Este es el dato fundamental que tiene en cuenta Lacan para proponer como título de la obra *Exilios* en lugar de *Exiliados*. Considero que la versión de Lacan es un exceso poético-psicoanalítico, con toda la fuerza que le transmite la imposibilidad de la relación sexual.



La primera versión en castellano de “Exiles” se titula “Desterrados”.

Pasamos ahora a las ediciones en castellano actuales, con las que contamos aquí en España. Tenemos la primera edición de Barral de 1970 traducida por Javier Fernández de Castro y la segunda edición⁶ de 1971, que es la que yo manejo en esta ocasión, y a la que pertenecen las citas y las páginas que iré mencionando.

James Joyce

vida
y
arte



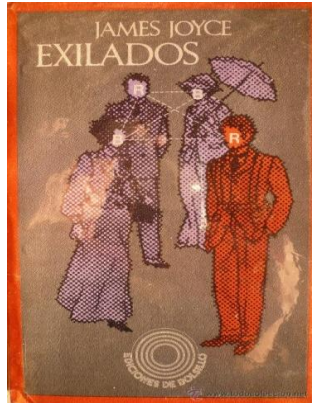
Larriera, Sergio

En función de *Exiles*

Ciclo: *Lenguajes III*, 2014

Fuente: Publicado en *Cuadernos de Psicoanálisis n°37*. ICF España, 2015.

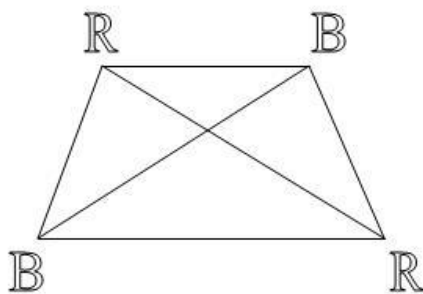
Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2016.



Edición de 1971

La portada de la segunda edición del dibujante Julio Vivas trata de meterse en la estructura. Porque esta obra es, en esencia, la relación de cuatro personas, dos hombres y dos mujeres, aunque hay algunos personajes laterales que también vamos a comentar. Pero como digo, fundamentalmente son cuatro personajes caracterizados por la simetría que hay entre ellos. Joyce era un gran amante de la simetría, cosa que le viene de Tomás de Aquino.

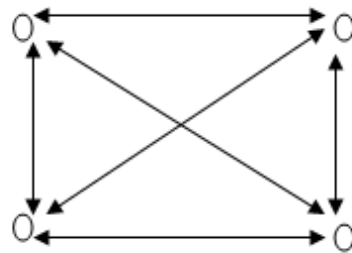
La estructura de la obra está configurada por dos hombres, Richard Rowan y Robert Hand, y por dos mujeres, Bertha y Beatrice Justice.



El ilustrador, en la portada, sitúa el cuadrado R, R, B, B: Robert, Richard, Bertha, Beatriz. Al respecto, William York Tindall (p. 142, 1971) dice: “Un cuadrilátero complicado por triángulos interiores. Un cuadrilátero de tres lados, un triángulo de cuatro lados. Extravagancia geométrica del inventor de ruedas cuadradas”.

Va aventurando, a su manera, fórmulas aproximativas, como cuando decía Pascal una esfera cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna. Metáfora que da una idea del tratamiento del infinito pero que no resuelve la cuestión. Estas aproximaciones tampoco la resuelven. Es lo que dice Tindall de esta estructura, una “extravagancia geométrica”. Considerarla como Grupo de Klein hubiera simplificado la cuestión.

Estructura de cuatro elementos en la cual cada elemento puede rotar en cualquiera de los dos sentidos así como se pueden producir



Estructura de cuatro elementos

todas las permutaciones indicadas por las diagonales y dobles flechas. Vemos así todos los movimientos posibles que hay en este cuadrado de estructura básica.

Esta cuestión se repite en la ilustración de Dionisio Simón utilizada por Diego Lara para el diseño de cubierta de la versión *Exiliados* de Cátedra⁸. Vemos que en esta imagen insiste la cuestión del cuadrado y los cuatro

James Joyce

vida
y
arte



Larriera, Sergio

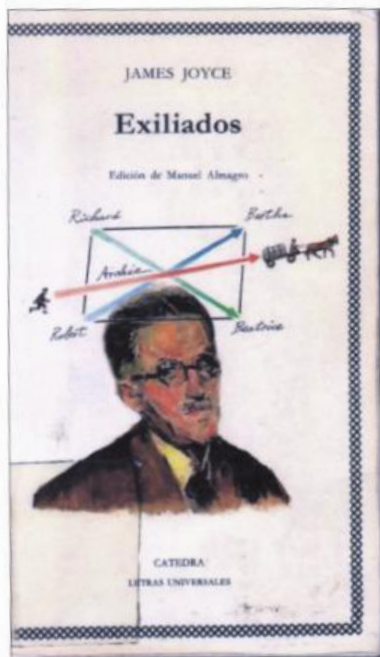
En función de *Exiles*

Ciclo: Lengüajes III, 2014

Fuente: Publicado en Cuadernos de Psicoanálisis n°37. ICF España, 2015.

Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2016.

personajes, aunque en esta ocasión el artista ha atravesado el diagrama con el recorrido del hijo Archie en relación al carro del lechero.



Portada de la versión "Exiliados" de Cátedra

Exiles

Por mi parte, he tratado de llevar las distintas escenas de *Exiles* a un trenzado de cuatro elementos. Corresponde a preocupaciones personales. Anduve extraviado varios días, he fracasado en este intento, pero vale la pena dejar constancia del esfuerzo realizado. Traté de llevar la cuestión a lo que pienso que es la estructura lacaniana de la obra *Exiles*, una trenza de cuatro elementos, buscando las combinaciones y anudamientos. Pero como digo, son intentos fracasados. Es una línea que recomiendo para los psicoanalistas, pues

sería motivo de todo un curso de topología sobre *Exiles*. Pero, así como nos planteamos atender a casos clínicos con estructuras de trenzas para dar cuenta de los distintos momentos de la clínica⁹, lo mismo ocurre en una obra de teatro como *Exiles*. Yo creo que se puede hacer, que es un camino que hay que transitar. Sería lo que deberían hacer los psicoanalistas para cumplir lo que proponía Joyce en unas notas que acompañaron a la redacción de *Exiles*, donde planteaba la necesidad de un *sketch*, de un esquema que ilustrara lo que hacen estos cuatro personajes a la noche. Esta era su preocupación un tanto absurda, pues no es necesario, para la estructura de la obra teatral, saber qué hacen los personajes por la noche. Pero él, en su indagación exhaustiva de todas las circunstancias concurrentes a una relación entre cuatro personas, con la complejidad que estamos comentando, cree necesario un *sketch*, un boceto acerca de lo que hacen sus personajes por la noche. Yo lo tomo como metáfora, porque lo que importa son las relaciones entre ellos, ver cómo se pueden bosquejar, esquematizar, no recurriendo a metáforas imposibles, sino dando una estructura topológica posible.

Tenemos ya los cuatro personajes principales de la obra. En la casa del escritor Richard Rowan, en el suburbio dublinés de Merrion, transcurre el primero y el tercer acto. Bertha, su mujer, para nosotros es Nora pues, evidentemente, está muy cerca de ella. Todavía no alcanza el desarrollo literario de Molly Bloom. Bertha es un personaje muy ceñido a lo teatral, no hay concesiones descriptivas, todo está y se presenta en boca de los personajes de forma estricta. La idea de Lacan también es que Bertha tiene un gran parecido con Nora. Archie es el hijo de ambos, un niño de unos ocho años. Va a tener importancia en el sentido que comentábamos en la exposición de Miriam

James Joyce

vida
y
arte



Larriera, Sergio

En función de *Exiles*

Ciclo: Lenguajes III, 2014

Fuente: Publicado en Cuadernos de Psicoanálisis n°37. ICF España, 2015.

Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2016.

Chorne sobre Lucía Joyce, a saber, el trato peculiar que tuvieron los Joyce con sus hijos. En *Exiles*, Archie le habla a su papá Richard del mismo modo en que Giorgio le hablaba a James Joyce en la vida. Vemos incluso que en algunas secuencias se dirige a él en italiano.

Robert Hand es periodista. Viene a ser un híbrido, una mezcla de personajes que han excitado y mortificado a James Joyce en su experiencia. Vemos reminiscencias del italiano Prezioso, el italiano que cortejaba asiduamente a Nora. La relación entre Joyce y Prezioso terminó, como veíamos en la película de Nora, en un gran escándalo, pues Joyce lo increpa en la calle, por haber cortejado a su mujer. Prezioso queda mudo después de haber sido la relación entre él y Nora fomentada por el propio Joyce, dejándolos solos, permitiendo, empujando, sugiriendo, siempre al estilo Joyce.

Tenemos luego a Beatrice, la profesora de música de Archie y prima de Robert. Y Brigid, una vieja criada de la familia. Y aparece también una pescadera, personaje muy interesante que irrumpe en el tercer acto. Es la única voz de Dublín que entra por una ventana. Y junto con el niño, es el único personaje que hace referencia a algo distinto a toda la ensalada afectiva, emocional y sentimental de los personajes de la obra.

En boca del niño, vamos a ver referencias a un lechero y a sus vacas. Pero la pescadera es una voz que es incluida como personaje de la obra. Una voz que vende arenques de Dublín, algo cargado de simbología para toda la crítica. A saber lo que eso quiere decir. Plantean incluso resonancias bíblicas. Para mí, esa voz, en esta cápsula en la que están enquistados y apresados los personajes, donde nada les interesa de fuera pues sólo hacen referencia a sus sentimientos, emociones y afectos, esa voz es como un señalamiento de que los personajes están en Dublín. Aunque no habría que olvidar

tampoco a la famosa Molly Malone, personaje clásico de Irlanda que vendía, dos siglos antes, ostras y pescado por la calle, personaje que, además, tiene estatua en Dublín.

También tenemos los nombres referidos a los suburbios de Dublín: Merrion y Ranelagh. En este último lugar se ubica el pisito de soltero que tiene Robert Hand, un pisito que compartían Robert y Richard en la juventud primera, y donde vivían sus aventuras, sus excesos, sus borracheras. Es decir, son personajes que están muy ligados, por eso lo llamo al pisito *garçonnière*, es decir, piso de soltero.

Ahora, para entrar en el meollo de la cuestión, tendremos en cuenta lo que dice Lacan a propósito de *Exiles*: “Todo lo que ocurre en *Exiles* gira en torno a la no relación”. No relaciona cualquier momento de la escritura joyceana con la no relación sexual, sino que dice que ésta es la obra de la no relación. Además, para Lacan, aquí se plantean las circunstancias de la no relación sexual como síntoma de los hablantes y como síntoma particular y singular de Joyce. Y eso fuerza a un tipo de resolución específica, no a una resolución cualquiera. Y en *Exiles* encontramos la manera específica que tiene Joyce de resolver la cuestión a través del personaje de Richard Rowan.

“*Exiles* es verdaderamente el acercamiento a algo que constituye para él el síntoma. El síntoma principalmente es, por supuesto, el síntoma constituido por la carencia propia de la relación sexual. Pero es preciso que esta carencia cobre una forma. No cobra cualquier forma. Esa forma es para Joyce la que lo ata a su mujer, la tal Nora, durante cuyo reinado él elucubra *Exiles*.”

Para Lacan, el problema que se plantea es que una mujer es una mujer entre otras. Así lo dice: “La *no relación* es que no hay verdaderamente ninguna razón para que él

James Joyce

vida
y
arte



Larriera, Sergio

En función de *Exiles*

Ciclo: *Lenguajes III*, 2014

Fuente: Publicado en *Cuadernos de Psicoanálisis n°37*. ICF España, 2015.

Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2016.

considere como su mujer a una-mujer-entre-otras. Una-mujer-entre-otras es también la que se relaciona con cualquier otro hombre. Y se trata precisamente de este *cualquier otro hombre* en el personaje que él imagina, y para el cual, en esa época de su vida, sabe despejar la elección de la una-mujer en cuestión, que no es otra que Nora.”

Entonces, ¿qué es lo que puede hacer que un hombre como Richard Rowan, o James Joyce, haga suya a una mujer entre ese conjunto de mujeres, es decir, tome a una y la haga suya en un gesto de apropiación?

A juicio de Lacan es verdaderamente el acercamiento a algo que constituye para Joyce el síntoma. Un verdadero acercamiento al síntoma principal, constituido por “la carencia propia de la relación sexual”. A eso real sólo puede uno acercarse, y Joyce, en *Exiles*, realiza una aproximación verdadera.

“Pero es preciso que esta carencia cobre una forma. No cobra cualquier forma”.

Exiles es la puesta en escena de esa forma. Es la forma por la que Joyce está atado a Nora. De modo que “la carencia propia de la relación sexual” cobra forma, no cualquier forma, sino la que alcanza en la puesta en escena de *Exiles*. Puesto que “todo lo que ocurre en *Exiles* gira en torno a la no-relación”, bajo las inexorables formas que adquiere en la cuaternidad de sus personajes (Richard, Bertha, Robert, Beatrice).

Richard “debe casi todo lo concerniente a su carácter y circunstancias a la idea que Joyce tenía de sí mismo y a su experiencia”. Se puede afirmar que es, de todas las apariciones de Joyce en sus personajes (Stephen, Bloom, Shem, etc) la que se ajusta a la perfección a su modelo. No sólo en detalles reiteradamente señalados por los críticos- Richard regresando de su exilio en 1912, como Joyce; se niega a casarse con la mujer socialmente inferior, Bertha, con la que se había fugado;

el hijo, Archie, llama “babbo” a su padre, al igual que el hijo de Joyce; etc- sino, esencialmente, en sus emociones, en los rasgos de su carácter, en la ambivalencia de sus sentimientos, en el dominio y sometimiento que pone en juego con sus compañeros de escena.

El problema concomitante es el hecho de que una mujer sea una mujer entre otras, y que eso se relacione, inmediatamente, con cualquier otro hombre. Una mujer entre otras, y cualquier otro hombre, están ahí en una relación dialéctica que hay que resolver, que cada hombre tiene que resolver. Porque se trata, fundamentalmente, del problema del deseo masculino, de la confrontación con la pregunta “¿Qué es una mujer?”. Pregunta que, además, aparece formulada tal cual en la obra en boca de Robert Hand. ¿Cómo resolver esta cuestión de apropiarse de una mujer que, por definición, es una mujer entre otras y que está en relación con cualquier otro hombre? En el caso particular de *Exiles*, sostiene Lacan que Joyce, a través de Richard Rowan, va a resolver la cuestión haciendo que, en ese personaje, ese cualquier otro hombre tome potencia.

¿Por qué una mujer entre otras? Porque una mujer entre otras no tiene ninguna marca para un hombre. Es algo que, no sabemos por qué, uno elige, otro deja de elegir, otro pierde, otro gana. Hay un flujo que, cada vez, hay que definirlo y sostenerlo. Es el modo en que Richard Rowan se sostiene, consigue y logra el objetivo. Para Lacan, el objetivo está logrado en *Exiles*. Dice que, finalmente, muestra cómo ha hecho, de una mujer entre otras, su mujer. Y la obra, escuchando estas atinadas palabras de Lacan una vez más, nos lo muestra con claridad, se muestra de qué modo la hace suya. Hacer de una mujer, entre otras, mi mujer, es cada vez singular, cada vez propio de cada uno, es algo que sucede de una forma especial, y *Exiles* es la forma que

James Joyce

vida
y
arte



Larriera, Sergio

En función de *Exiles*

Ciclo: Lenguajes III, 2014

Fuente: Publicado en Cuadernos de Psicoanálisis n°37. ICF España, 2015.

Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2016.

tiene Joyce, con Richard Rowan, de hacer de una mujer su mujer. No siempre para un hombre será así, pero en este caso es así.

Toma muy en cuenta la cuestión de cualquier otro hombre, la rivalidad y la pugna con cualquier otro hombre. Y en esta obra, una mujer entre otras son dos mujeres, Bertha y Beatrice. Respecto a cualquier otro hombre, tenemos a Robert Hand como rival, como otro hombre, y el mismo Richard Rowan como cualquier otro hombre. ¿Cómo es que Rowan se apropia de esa mujer?, ¿cómo la hace propia? El martirio y el sufrimiento es el camino de esa elección. Es lo que va imponiendo a sus compañeros de escena, a sus compañeros de drama. Fundamentalmente, va forzando el trabajo empujando a Bertha a una relación con Robert, disputando con Robert la posesión de Bertha, condenando a Robert por traidor, pero no deja de empujar a Bertha a que viva libremente su relación con Robert Hand. Por otro lado, va viviendo su relación de amor con Beatrice, que no se consuma, pero que es una relación de amor literaria que se sostiene desde nueve años atrás, desde que el matrimonio Rowan se exilió. Una correspondencia muy florida y frecuente que, por supuesto, va a ser para Bertha, la esposa de Richard, motivo de celos. Ella, en determinados momentos de la obra, tiene disputas con Richard respecto de la calidad y entidad de esa correspondencia, como diciéndole que no se haga el santo, pues estuvo escribiendo nueve años literarios con Beatrice.

La primera escena de *Exiles* trata la seducción de Richard avanzando sobre Beatrice, y ésta resistiendo, defendiéndose. Es la profesora de piano de su hijo, una chica morena con muchos encantos para Richard. Éste sería el clima de la obra, todos están implicados, por eso se hablaba de triángulos, de cuadriláteros, etc. Recuerdo que en uno de los episodios de

Ulises, concretamente en *Circe*, Bloom plantea a la señora Breen una relación de cuatro, él lo llama *square party*, una partida cuadrada, una partida de cuatro, un *mixed marriage*, un matrimonio mezclado por nuestros “conyugalitos”, según la traducción de Salas Subirats.

Este tema de la partida de cuatro, que ya arranca en 1914 en esta obra, después tiene un trato amable, risueño e irónico en *Ulises*. Pero aquí no tiene nada de risueño, aquí está al borde del drama permanentemente. Son situaciones y confrontaciones de los personajes, diálogos en torno al problema, a los celos, a la traición, a propiciar la traición, la traición empujada, diálogos en torno a la recriminación por haber empujado a aquello, etc. Y no sabemos qué pasó la noche del encuentro entre Robert y Bertha, si hubo o no encuentro carnal. Pero en el último acto, a la mañana siguiente, después de esa supuesta noche trágica en la que Bertha pasó la noche con Robert, empujada por Richard, éste le dice a su mujer que goza de libertad. Vemos el desarrollo de una teoría sobre la libertad y el libre albedrío que corresponde, como procedimiento sexual y amoroso, a los cónyuges y a los novios. Es algo que no condice exactamente con la posición de celos extremos que padece Richard.

La obra

Lo que me gusta de esta obra es, precisamente, lo que se le critica. Nos dicen que no resuelve los conflictos, que nos confunde, que el espectador no entiende por dónde van las cosas. Hay una reclamación a Joyce, se le dice que ha producido un engendro confuso sin valor teatral. Tal vez la excesiva proximidad de Joyce con los personajes, en particular con Richard, hace que todo sea muy íntimo, algo que él mismo

James Joyce

vida
y
arte



Larriera, Sergio

En función de *Exiles*

Ciclo: Lenguajes III, 2014

Fuente: Publicado en Cuadernos de Psicoanálisis n°37. ICF España, 2015.

Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2016.

celebra, pero que no está logrado teatralmente. Sin embargo, creo que es una obra excelente, es un teatro intimista, un teatro de gabinete al estilo Henrik Ibsen y Gerhart Hauptmann, como dice en la portada de la primera edición de New York . Esa es la escuela de Joyce, pero creo que supera la cosa. Para mí, como digo, es una obra excelente. Y para nosotros, que contamos con el inconsciente, que sabemos lo que es el goce y el masoquismo, es una obra fundamentalmente ambivalente. Hay ambivalencia en todo, y eso es lo que no tolera la crítica. Quieren que el problema se resuelva, y acá no se resuelve nada. La obra termina sin que nadie haya resuelto nada, porque pasó de todo pero no se resuelve nada. En el final sí, pues como siempre, las mujeres de Joyce, sean cuales sean, vuelven al redil a pesar de haber sido empujadas al pecado, o haber deseado pecar, o haber pecado efectivamente, como Molly Bloom. Si en *Ulises* Molly termina con unas cariñosas y enternecedoras palabras para referirse a su marido Bloom, fíjense en el último diálogo entre Richard y Bertha aquí en *Exilados*: [p.117-118]

RICHARD. Estoy herido, Bertha.

BERTHA. ¿Cómo herido, Dick? ¿Qué quieres decir? Trataré de entenderlo todo ¿dónde te sientes herido?

RICHARD. (*Suelta su mano y tomándole la cabeza la echa hacia tras y la mira fijamente a los ojos*)- Tengo una profunda, una profunda herida de duda en mi corazón.

BERTHA. (*Inmóvil.*) ¿Dudas de mí?

RICHARD. Sí.

BERTHA. Soy tuya. (*Susurra.*) Si me muriese en este momento, moriría siendo tuya.

RICHARD. (*Todavía mirándola y hablando como con una persona ausente.*)- Herí mi alma por ti. La herí con una duda profundísima que nunca podrá cicatrizar. Jamás podre saber. ¡Nunca! No quiero saber ni creer nada, no me importa. No es en la oscuridad de la fe como yo te quiero, sino en la

viviente, incansable, hiriente duda. Para retenerte no quise utilizar lazos, ni siquiera los del amor. Luchaba solo para quedar unido a ti en cuerpo y alma, en absoluta desnudez... Sin embargo, ahora me siento fatigado. Me cansan mis heridas. (*Se estira fatigadamente en el canapé. Bertha coge su mano, hablando quedamente.*)

BERTHA. Olvidame, Dick. Olvidame y quíereme de nuevo como la primera vez. ¡Quiero de nuevo a mi amante! Encontrarlo, ir hacia él..., entrégarme a él. A ti, Dick. ¡Oh, mi extraño amante salvaje, vuelve otra vez! (*Cierra los ojos.*)

Vemos acá la filosofía de Richard. Es maravilloso, “no es en la oscuridad de la fe como yo te quiero”. No es que quiera creer en ella, porque aunque le pregunte e indague, ya sabe que no podrá saber nunca. Nunca nadie podrá saber lo que le pasa al otro, es imposible. “No es en la oscuridad de la fe como te quiero, sino en la viviente, incansable e hiriente duda”. Es decir, el amor de Richard se instala en esa duda que nunca podrá asegurarse acerca del amor de ella. En *Los muertos* ocurre lo mismo, de manera que podemos establecer una continuidad entre las dos protagonistas, Greta y Bertha. Es la constatación de que “no lo sabe nunca”, sin embargo impulsa a que las cosas se produzcan. Pero no es que se queda espionando, porque también un marido celoso, un compañero celoso, puede dar ese paso. Tú te encuentras con Robert y yo miro desde afuera. Pero ahí tampoco sabrá. No hay manera de saber, porque el alma del otro es absolutamente insondable. “¿Qué sentiste?”. Es imposible descifrar ese misterio, hay que sostenerse en esta hiriente, viviente, incansable e infatigable duda. Esto también se transmite en las cartas. Joyce nunca podrá saber, es algo que se repite y se retoma continuamente. También aparece en *Ulises* y, más concretamente, en Bloom.

Yendo a otro aspecto qué quedaría por comentar, la cuestión del niño, de Archie.

James Joyce

vida
y
arte



Larriera, Sergio

En función de *Exiles*

Ciclo: Lenguajes III, 2014

Fuente: Publicado en Cuadernos de Psicoanálisis n°37. ICF España, 2015.

Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2016.

Tiene una peculiar presencia en esta obra. Voy a leer una escena dónde vemos reflejado como está actuada la relación de este padre con ese hijo. Archie está muy presente en *Exiles*, va, viene, aparentemente recibe atenciones, pero siempre lateralmente, pues, o bien está en manos de la sirvienta, o va a dar un paseo con el lechero, o comenta no se qué y no le hacen caso. La siguiente escena lo pinta de cuerpo entero: [p.47-48]

ARCHIE. ¡Eh, papáito!

RICHARD. (Ausente) ¿Qué?

ARCHIE. Quiero preguntarte algo.

RICHARD. (Sentándose en la punta del canapé, mira fijamente ante sí.) ¿Qué hay?

Vemos que no está todavía captado por el niño, sino que está pensando en la escena anterior donde pasaron cosas bastante dramáticas entre la pareja.

ARCHIE. ¿Le pedirás a mamá que me deje ir mañana con el lechero?

RICHARD. ¿Con el lechero?

ARCHIE. Sí. En el carro de la leche. Me ha prometido dejarme conducirlo en los caminos que no haya gente. El caballo es un animal muy bueno ¿Puedo ir?

RICHARD. Sí.

ARCHIE. Pídele a mamá que me deje ¿quieres?

RICHARD. (Mira hacia la puerta.) Sí.

ARCHIE. Me prometió que me enseñaría las vacas que tiene en el campo. ¿Sabes cuántas tiene?

RICHARD. ¿Cuántas?

ARCHIE. Once. Ocho coloradas y tres blancas. Pero una está enferma ahora. Bueno, no enferma...es que se cayó

RICHARD. ¿Vacas?

ARCHIE. (Con un gesto.) ¡Claro! No van a ser toros, porque los toros no dan leche. Once vacas deben dar un montón de leche. ¿Por qué dan leche las vacas?

Fíjense ahora el vuelco que viene.

RICHARD. (Le coge de la mano.) ¿Quién sabe? ¿Tú entiendes lo que es dar algo?

ARCHIE. ¿Dar? Sí.

RICHARD. Siempre que tengas una cosa, te la pueden quitar.

ARCHIE. ¿Los ladrones no?

RICHARD. Pero si la das, ya está. No hay ladrón que pueda quitártela. (*Inclina la cabeza y aprieta la mano de su hijo contra su mejilla*) Es tuya para siempre, en cuanto la regalas... tuya para siempre. Eso es dar.

Esta es la filosofía de Richard. Vemos todo ese empujar a la entrega de Bertha. La entrega de la propiedad, en relación a las mujeres de Joyce, tiene que ver con esta filosofía. Fíjense primero como arrastra al niño, como lo saca del mundo infantil y lo lleva a su reflexión haciendo caso omiso del diálogo sobre las vacas. Porque le pregunta si sabe lo que es dar, para entrar en una especie de soliloquio donde el niño es un partenaire mudo. Ahí desarrolla su teoría del dar, su gran preocupación. Ni escucha al niño que habla de vacas que dan leche para llevarlo al otro terreno. Entonces sigue:

ARCHIE. Pero, papá...

RICHARD. ¿Sí?

ARCHIE. ¿Cómo pueden robar una vaca los ladrones? Todo el mundo los vería. De noche tal vez...

RICHARD. De noche...claro.

ARCHIE. ¿Hay aquí ladrones como en Roma?

RICHARD. En todas partes hay gente pobre.

Aquí vuelve a su ronroneo celotípico.

ARCHIE. ¿Tienen revólveres?

RICHARD. No.

ARCHIE. ¿Y navajas? ¿Tienen navajas?

RICHARD. (*Gravemente.*) Sí, cuchillos y revólveres.

ARCHIE. (*Soltándose.*) Pregúntaselo a mamá ahora. Ahí viene.

James Joyce

vida
y
arte



Larriera, Sergio

En función de *Exiles*

Ciclo: *Lenguajes III*, 2014

Fuente: Publicado en *Cuadernos de Psicoanálisis n°37*. ICF España, 2015.

Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2016.

RICHARD. (*Hace mención de levantarse.*) Lo haré.

ARCHIE. No, siéntate aquí, papá. Espera y pregúntaselo cuando vuelva. No quiero quedarme aquí. Estaré en el jardín.

RICHARD. (*Recostándose de nuevo.*) Bueno. Márchate

ARCHIE. (*Le besa rápidamente.*) Gracias.

Vemos de modo patente lo que comentamos ayer en la sesión de Miriam Chorne y en la anterior de Gustavo Dessal, esta relación de lado, con los hijos, pues ahí, Richard no está con el chico. El chico está en la escena, pide, quiere estar con el lechero, pero el padre no escucha, está en otra cosa. Y los ladrones y los revólveres lo vuelven a la escena. La comprobación la tenemos en una escena posterior, en el final del acto segundo, donde Robert y Richard están hablando de Bertha, hablando de la tentación de poseer a Bertha y amarla, lo que le pasa a Robert con eso, lo que le pasa a Richard. Ya se produjo la situación de encuentro entre Robert y Bertha, la seducción, la escena que no se sabe cómo se cierra, no se sabe qué pasó en ella. Ahora Richard está recriminándole a Robert: [p.64]

RICHARD. ¿Hasta?

ROBERT. (*Valientemente.*) Hasta que hubiese llegado a quererla más y más—porque, puedo asegurártelo, sólo ha sido algo ligero por mi parte—, hasta que la quisiese profundamente, y me hubiese enamorado de ella. ¿Me hablarías entonces como lo haces ahora? (*Richard permanece silencioso. Robert continúa valerosamente.*) Hubiese sido muy diferente, ¿no? Porque en ese caso sería demasiado tarde, mientras que ahora no lo es. ¿Qué hubiese podido decir yo? Sólo esto: Eres mi amigo, mi mejor amigo. Lo siento, pero estoy enamorado de ella. (*Con un súbito gesto de fervor*) La amo y te la voy a quitar como sea, porque estoy enamorado de ella. (*Se miran uno a otro en el silencio durante unos segundos.*)

RICHARD. (*Con calma.*) Ese es el tipo de lenguaje que ya he oído en otras ocasiones y en el que no creo. ¿Quieres decir que me la robarás, o que me la quitarás por la fuerza? No puedes robarla, porque las puertas de mi casa están abiertas. Tampoco quitármela por la fuerza, porque no habría resistencia.

Esta es la manera en que se protege de que lo despojen de la mujer amada. Es la filosofía del dar. Más o menos es la idea de cómo funciona esta obra y los distintos conflictos que se van produciendo. Insisto, para quienes tenemos una teoría del goce, para quienes tenemos una teoría del inconsciente, todo esto es de una claridad meridiana. Por eso decía que es una obra de absoluta ambivalencia, porque no hay ningún personaje, ningún pasaje, en el cual no se manifieste un sentimiento y lo contrario, una emoción y lo contrario, un plan paranoico y lo contrario. Es una obra esencialmente ambivalente. Es freudiana hasta el tuétano. Pero claro, también entiendo que, quizás, no sea posible hacer con esto un éxito teatral salvo que grandes intérpretes pesquen esto y comprendan lo que hay.

Estamos ante la esencia de la fantasmagoría humana. No hay relación de cuatro que no ponga en juego esto. En un encuentro de dos matrimonios se pueden jugar las cartas de esta manera, siempre están mirando qué pasa, ¿Por qué dijiste esto?, ¿No te diste cuenta de lo que hizo cuando sirvió el té?, etc., etc. Esto es absolutamente esencial, es lo mínimo. Joyce lo capta en 1910, y yo lo pongo en paralelo con Freud. Joyce es a Dublín lo que Freud es a Viena. Pone en juego el levantamiento de la parálisis irlandesa como la mojigatería, al igual que Freud tiene que recorrer ese camino heroico para decir cosas impensables en su época. Y *Exiles* también tiene ese gran mérito.

¿Y qué ocurre respecto a los símbolos? Encontramos dos muy importantes, la rosa y la piedra. Respecto al primero, hay un ramo

James Joyce

vida
y
arte



Larriera, Sergio

En función de *Exiles*

Ciclo: *Lenguajes III*, 2014

Fuente: Publicado en *Cuadernos de Psicoanálisis n°37*. ICF España, 2015.

Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2016.

de rosas que juega un papel, acerca del cual, un crítico ha dicho algo que me resultó atinado, a pesar de que toda su crítica fuese inconsistente o fuera de lugar. Dijo que estas rosas juegan, fundamentalmente en el primer acto y en un cuadro del segundo acto, un papel de puntuación, de signos de puntuación de la oración teatral, es decir, puntúan el desarrollo de la obra. Son unas rosas que Robert le regala a Bertha en el inicio mismo de la obra, y a partir de eso empiezan sus vicisitudes. Esto es muy joyceano, siempre hay elementos inertes. Respecto a la piedra, también juega su papel. Son elementos inertes, o elementos como el lechero, la vaca, etcétera, que tienen un papel simbólico o, más apropiadamente, imágenes concomitantes. Hay una concomitancia, por ejemplo, entre este ramo de rosas y lo que va pasando con ellas en las distintas puntuaciones del primer acto. Pero son algo más que símbolos, porque no vamos a entrar en esas significaciones acerca de lo que significa una rosa, sino que vamos a ver cómo la rosa va cumpliendo su recorrido. Aparece Robert con las flores para Bertha, quedan depositadas, y entran en juego de esta manera. Robert coge el ramo que le había traído de rosas, que estaba encima de una silla y le dice a Bertha: [p.31]

ROBERT. (*Coge el ramo de rosas que estaba sobre la silla.*) Las traje para usted. ¿Las acepta?

BERTHA. (*Tomándolas.*) Gracias. (*Las coloca sobre la mesa y las envuelve de nuevo.*) ¿Por qué no se atrevía a decírmelo anoche?

BERTHA. (*Toma las flores de la mesa y se las acerca al rostro.*) ¿Esto es lo que quiere que haga con ellas?

ROBERT. (*Contemplándola.*) Su cara también es una flor, pero más bella. Una flor silvestre en un seto. (*Acercando más la silla*) ¿De qué se ríe? ¿De mis palabras?

BERTHA. (*Dejando las flores sobre su regazo.*) Me pregunto si eso es lo que les dice a las otras.

[p.32]

Ven como la cosa va puntuando la escena. Ahora vamos a otro momento. Están Robert y Bertha en esta conversación y aparece Richard: [p.37]

RICHARD. (*Quitándose el sombrero mientras se acerca*) ¡Buenas tardes!

ROBERT. (*Se levanta con nerviosa cordialidad.*) ¡Buenas tardes, Richard!

BERTHA. (*Cogiendo las rosas que están sobre la mesa*) Mira qué bonitas rosas me ha traído el señor Hand.

ROBERT. Me temo que están demasiado abiertas.

BERTHA. (*Yéndose.*) Debo poner estas rosas en agua. [p.38]

Está clara la puntuación, las rosas entran, salen, y todo ello según los momentos dramáticos. Ahora quedan Richard y Bertha, marido y mujer a solas: [p.49]

RICHARD. Sí. Lo vi. ¿Qué más pasó?

BERTHA. Me pidió que le diese la mano.

RICHARD. (*Sonriendo.*) ¿En matrimonio?

BERTHA. (*Sonriendo.*) No. Sólo para cogérmela.

RICHARD. ¿Se la diste?

BERTHA. Sí. (*Arranca unos pétalos.*) Después me acarició la mano y me preguntó que si le dejaría darme un beso... y le dejé.

RICHARD. ¿Y bien?

BERTHA. Entonces me pidió que le dejase abrazarme... aunque sólo fuese una vez y después...

RICHARD. ¿Y después?

BERTHA. Me rodeó con sus brazos.

RICHARD. (*Contempla el suelo un momento y vuelve a mirarla.*) ¿Y después?

BERTHA. Dijo que tenía bonitos ojos y me pregunto si podía besarlos. (*Con un gesto*) Le dije: hazlo.

RICHARD. ¿Y lo hizo?

James Joyce

vida
y
arte



Larriera, Sergio

En función de *Exiles*

Ciclo: Lengüajes III, 2014

Fuente: Publicado en Cuadernos de Psicoanálisis n°37. ICF España, 2015.

Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2016.

BERTHA. Sí. Primero uno y luego el otro. (*Repentinamente rompe a llorar.*) Dime, Richard, ¿te inquieta todo esto? Porque yo te advertí que no quería hacerlo. Pienso que sólo finges que no te importa. ¡A mí sí que no me importa!

Termina la escena y ella arrancó pétalos románticamente de esas rosas un poco chamuscadas. En un momento determinado están Richard y Bertha discutiendo fuertemente. Richard arranca una rosa y se la arroja a los pies. Acá, los críticos interpretan que es un gesto de dominio, del dominio del hombre que tira una rosa al suelo, que está expresando que domina a la mujer, porque la rosa es símbolo de la mujer. Para nosotros no es así, lo tomamos como un signo de puntuación. Es más sencilla la interpretación, sin simbologías, simplemente como una “imagen concomitante”, que es otro término de Joyce, más adecuado al funcionamiento de este tipo de objetos. En otro momento de la escena, hablando de la otra mujer, Beatrice: [p.57]

BERTHA. (*Señalando hacia el jardín.*) Ella sí que no es generosa. Recuerda lo que te digo.

RICHARD. ¿Qué quieres decir?

BERTHA. (*Se acerca. Con tono de calma.*) Dick, le has dado mucho a esa mujer y ella puede merecérselo, y hasta puede entender todo esto. Sé que es de esa clase de personas.

RICHARD. ¿Crees lo que dices?

BERTHA. Sí. Pero también creo que a cambio vas a obtener muy poco de ella, ni de ninguna de las de su clase. Recuerda mis palabras. Dick. Porque ella no es generosa, ni tampoco las demás. ¿Crees que todo esto es mentira, verdad?

RICHARD. (*Sombrío.*) No. No en absoluto. (*Ella se detiene y recogiendo la rosa del suelo, la coloca de nuevo en el florero. Él la mira. Brigid asoma por las puertas plegables de la derecha*)

Y a continuación la última vez que aparecen las rosas, están hablando Robert y Richard: [p.62-63]

RICHARD. Incluso si Bertha no me lo hubiese dicho, lo hubiese sabido. ¿No te fijaste cuando llegué esta tarde que de repente me fui al estudio?

ROBERT. Sí, ahora recuerdo.

RICHARD. Fue para darte tiempo a que te repusieras. Me puso triste ver tus ojos. Y también las rosas...no sabía decir por qué. Una gran montaña de rosas pasadas.

ROBERT. Pensé, que debía regalárselas. ¿Resultaba extraño? (*Mira a Richard con expresión torturada*) ¿Había demasiadas, tal vez? ¿O era demasiado evidente y común?

RICHARD. Por eso no te odio. Todo el asunto me ha puesto triste.

ROBERT. (*Para sí mismo.*) Y esto es real. Nos está sucediendo... a nosotros.

...

ROBERT. ¿Y también ella estaba probándome. ¡Estaba haciendo un experimento conmigo en tu beneficio!

RICHARD. Tú conoces a las mujeres mejor que yo. Dice que le dabas lástima.

ROBERT. (*Pensativo.*) Se compadeció porque ya no soy... el amante ideal. Como mis rosas: viejo y vulgar

RICHARD. Tienes un corazón tonto y errático, como todos los hombres

Como digo, esta es la última vez que aparecen las rosas, desaparecen de la obra. Pero fíjense cómo han ido funcionando como signo de puntuación, enfatizando y recortando distintos momentos dramáticos.

Luego tenemos la piedra. Es la última imagen concomitante. Una piedra hermosa, bellísima, redonda, de las que se recogen en la playa, que Bertha ha traído al escritorio de Richard. Y Robert, hablando de las mujeres con Richard, hablando sobre qué es una mujer, pone la piedra en contacto con su rostro y

James Joyce

vida
y
arte



Larriera, Sergio

En función de *Exiles*

Ciclo: *Lenguajes III*, 2014

Fuente: Publicado en *Cuadernos de Psicoanálisis n°37*. ICF España, 2015.

Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2016.

habla de la suavidad de la piedra, de la belleza de la piedra, una metáfora en torno a la belleza. Comenta la crítica que es cierto que hay una parte de la obra en que Robert le dice al niño que nada como una piedra, que se va al fondo, y hay otra parte en que Bertha, en una de sus discusiones, dice: ¿qué te crees, que soy una piedra? Esta presencia de la piedra la toma como que todos los actores, todos los personajes están tocados por un elemento pétreo. El que no aparece identificado con la piedra y, sin embargo, dice la crítica, es una piedra, es Richard. Es el más frío, el más duro. Esta sería otra imagen concomitante dentro del conjunto de imágenes habituales en Joyce.

Volviendo sobre la teoría del don de Richard, la que desarrolla ante su hijo y que luego pone en juego ante Robert, digamos que Archi, tras haber introducido la cuestión del “dar”, vuelve ahora a proporcionar a su padre otra palabra clave, “ladrón”.

En efecto, Robert es un ladrón que quiere quitarle a Bertha, por lo cual Richard la incita a la entrega, pues sólo dándola a Robert podrá hacerla suya para siempre. Esta singular concepción del dar la mujer amada al hombre rival, verdadero conjuro de las fuerzas centrífugas para asegurarse la posesión de ella, no es más que una mezquina fantasmagoría de apoderamiento de la voluntad de una mujer. Es una retorcida forma de amor que no tiene para nada en cuenta a la persona amada y que sólo la considera como mero objeto narcisista. Fórmula mortificante para la conciencia del sujeto, que revela la intranquilizante agitación del deseo homosexual, rechazado de manera explícita.

Son al respecto particularmente claras las notas de 1913, previas a la redacción de la obra, en las que Joyce reflexiona: “La posesión corporal de Bertha por Robert, repetida frecuentemente podría traer

ciertamente un contacto casi carnal entre los hombres. ¿Lo desean ellos? Unirse carnalmente, es decir, a través de la persona y el cuerpo de Bertha como ellos no pueden, sin disgusto y degradación, estar unidos carnalmente hombre a hombre como hombre a mujer”.

Esta rechazada tendencia sumirá a Joyce, a través de sus más próximos personajes (Stephen, Gabriel, Bloom, Richard) en un martirio ambivalente donde los celos atroces empujan a la entrega de la mujer amada a los rivales masculinos, sometiendo a la vez a la cruel indagación acerca de sus modos de goce con los otros. El paroxismo masoquista de estos arrebatos induce en el sujeto estados de éxtasis doloroso que alimentan los momentos de creación.

Este circuito celos-infidelidad es el motor de los tres actos de *Exiles*. Es la forma que en esta obra adopta la imposibilidad de inscribir la relación sexual. Aún cuando hay varias situaciones que manifiestan dicha imposibilidad, pero son subsidiarias de esa tensión central.

Si, como aventura Lacan, *exiles* es tanto exilios como exiliados, esta pieza teatral de Joyce nos presenta dos personajes exiliados, Richard Rowan y Bertha, liados en su retorno con dos de la tierra, Robert y Beatrice, en un cuatrípodo de acciones dramáticas que muestran el exilio de cada uno de los cuatro respecto de la relación sexual. En fin, exiliados.

Bibliografía

Corominas, Joan y Pascual, José. 1980. *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*. Gredos, Madrid.

James Joyce

vida
y
arte



Larriera, Sergio

En función de *Exiles*

Ciclo: Lenguajes III, 2014

Fuente: Publicado en Cuadernos de Psicoanálisis n°37. ICF
España, 2015.

Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2016.

Joyce, James. 1937. *Desterrados*. (Traducción Jiménez Fraud). Sur, Buenos Aires.

Joyce, James. 1971. *Exilados*. (Traducción Javier Fernández de Castro). Barral, Barcelona.

Joyce, James. 1987. *Exiliados*. (Traducción Fernando Toda). Cátedra, Madrid.

Lacan, Jaques. 2006. *El sinthome*. Seminario 23. Paidós. Buenos Aires. [P.68]

Moliner, María. 1983. *Diccionario del uso del español*. Gredos, Madrid.

Santa Cecilia, Carlos G. 1997. *La recepción de James Joyce en la prensa española (1921-1976)*. Universidad de Sevilla. [P.117]

Schejtman, Fabián. 2013. *Sinthome. Ensayos de clínica psicoanalítica nodal*. Grama ediciones, Buenos Aires.

Tindall, William York. 1971. *Guía para la lectura de James Joyce*. Monte Ávila Editores, Caracas.