

James Joyce:

vida
y
arte



Alonso, Miguel Ángel

Dublineses

Ciclo: Lenguajes III, 2014

Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid, 2016.

Dublineses

Miguel Ángel Alonso

RESUMEN: Esta conferencia, dictada en el curso de verano Lenguajes III organizado por Sergio Larriera, hace un recorrido por *Dublineses*, el conjunto de relatos escritos por James Joyce, en donde el autor irlandés narra las múltiples vicisitudes que acaecían en la vida vulgar y corriente de su Dublín natal. Pero, más allá del realismo y costumbrismo que se pueda extraer de ellos, el autor indaga acerca de ciertos pasajes, palabras y revelaciones que tienen importancia trascendental en tanto se proyectan hacia el cuerpo, ejerciendo efectos sintomáticos, o tocan el ser para trastocarlo y empujarlo al emprendimiento de nuevos destinos. Esos dos aspectos, tanto el sintomático como el relativo al ser, estarían en el corazón de todos los relatos.

Además, Miguel Alonso considera que en *Dublineses* podemos encontrar escenarios como la familia, la religión, la sexualidad, la culpa, los sonidos, el lenguaje, etc., etc., fundamentales y determinantes de lo que más adelante conformará la narrativa joyceana hasta llevarla al paroxismo de la descomposición literal de la lengua inglesa. Finalmente se demora en el análisis de lo que considera la cumbre de *Dublineses*, el último relato, *Los muertos*, para destacarlo como un monumento a la auténtica obra de arte en lo que sería la ascensión, por parte de su protagonista, de la imposibilidad como categoría que desvanece la banalidad del yo y devuelve a su protagonista, Gabriel Conroy, un escenario más propicio para la construcción de un auténtico amor.

PALABRAS CLAVE: Síntoma, parálisis, exilio, epifanía, lengua.

Intervención: 1 de Julio

Introducción

Quiero agradecer a Sergio Larriera su invitación para participar en estas nuevas jornadas del curso de verano *Lenguajes*, y felicitarlo también por su afianzamiento en una tercera edición. Este ciclo empieza a ser una referencia y una cita imprescindible para los que nos sentimos seducidos por esas

escrituras, por esas gramáticas inusuales, rotas, desvencijadas, incluso locas, que a veces aparecen en la literatura y que, con frecuencia, portan más verdad que muchos textos convencionales y plenos de sentido.

Desde esta perspectiva, la obra de James Joyce es paradigmática, emblemática, representativa de ese tipo de escrituras, tanto por su potencia como por la relación que sostiene con la verdad y con la estructura del sujeto.

James Joyce:

vida
y
arte



Alonso, Miguel Ángel

Dublineses

Ciclo: Lengüajes III, 2014

Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid, 2016.

Creo que, desde hoy hasta final de curso, vamos a sentir formidables sacudidas en relación a la gramática, a la sintaxis, al léxico, pues iremos transitando gradualmente desde *Dublineses* hacia *Finnegans Wake*, desde el sentido hacia lo ilegible, esa zona de escritura donde el goce de *lalengüa* joyceana diluye prácticamente la lengua inglesa. Podemos decir que la determinación deconstructiva de James Joyce es tan potente, tenaz, arrolladora, rebelde, excéntrica, transita por lugares tan próximos al abismo del sentido que, no sólo es que diluya la gramática inglesa, sino también, cuando leemos su biografía o sus obras, como lectores nos sentimos arrastrados hacia un torbellino tan fatigoso que muchas veces nos vemos obligados a sacar la cabeza para pedir auxilio. Tenemos entonces que dejar de leerlo y pasar a otro tipo de lectura más sosegada. Siempre pensé que personajes como Nora Bernacle o el mismo hermano de James Joyce, Stanislaus, se ganaron el cielo después de soportar tanta excentricidad y excitación.

Como ya expresé en un párrafo anterior, y aunque cronológicamente no es exacto, si atendemos únicamente a su narrativa, a la importancia de los textos o al desarrollo de este ciclo, podríamos decir que en Joyce se establece un itinerario que transita entre dos polos, *Dublineses* y *Finnegans Wake*, o lo que es lo mismo, entre el sentido y el sinsentido. Insisto en esta precisión porque, tratándose de Joyce, uno pudiera estar tentado a reducir su obra, únicamente, a ese último escenario, el del sinsentido. Pero tanto *Dublineses* como *Stephen Hero*, igualmente *Retrato del Artista adolescente*, *Exiliados*, su poética, etc., etc., incluso el mismo *Ulysses*, entran, en mayor o menor medida, dentro del campo del sentido.

Para finalizar esta pequeña introducción, y aunque en el análisis de *Dublineses* no voy a recurrir demasiadas veces a Jacques Lacan como referencia, sí me parece justo, en el mismo inicio del curso en una escuela de psicoanálisis, rendirle un mínimo homenaje a

quien arrojó tanta luz sobre el universo joyceano. No se me ocurre para ello mejor cita que la extraída de un texto que no pertenece ni a Jacques Lacan ni a James Joyce, sino que corresponde al *Diario íntimo* de Kierkegaard. Me pareció que señalaba muy bien el carácter de la profunda relación que se estableció entre la obra de uno y la obra del otro. Dice allí:

“Siempre es necesaria una luz para distinguir otra luz. Cuando un punto luminoso surge en medio de las tinieblas, es absolutamente imposible discernir el origen de la luz, porque la oscuridad no permite determinar relación alguna en el espacio. Sólo otra luz podrá precisar la posición del primer punto con respecto al segundo.”
(Kierkegaard 1993: 3)

La metáfora de la luz muestra perfectamente como las dos obras se esclarecen mutuamente. Jacques Lacan tuvo la fortuna de encontrar en el maremágnum de “*lalangue*” –*lalengüa*– joyceana, en su sonoridad, en su fonética, en su libre dispersión, en su ininteligibilidad, en su sinsentido, así como en la inestabilidad de su ser como sujeto, los recursos para una mayor comprensión de la relación de los seres hablantes con la lengua particular y con la estructura del lenguaje en general y, también, una mayor comprensión acerca de la estructura clínica de la psicosis.

Lenguaje y vida en *Dublineses*: una narración sintomática

Pero con *Dublineses* todavía no toca hablar de psicosis, ni siquiera de *lalangue* –*lalengüa*– en Joyce, aquí todavía transitamos enteramente por el cauce del sentido. Pero si bien no encontramos el sonido de lo que pudiera parecernos extravagante, sí comenzamos a sentir la presencia de una escucha, de un oído atento a cierta agitación de la lengua, por ejemplo, una atención a los cortes, a los

James Joyce:

vida
y
arte



Alonso, Miguel Ángel

Dublineses

Ciclo: Lenguajes III, 2014

Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid, 2016.

puntos suspensivos, a la repetición de las frases a las que la proyección de la ironía convierte en significantes que vienen a ser llenados con significaciones contrarias, también atento a las repeticiones y juegos de palabras, a los latiguillos y, finalmente, encontramos una atención incipiente por los sonidos rítmicos y musicales de los objetos.

En segundo lugar, también nos topamos con un deambular frenético y excitado de Joyce por la vida social de Dublín, por sus instituciones, por la familia, por la iglesia, la política, caminando de aquí para allá, de una casa a otra casa, de una oficina a otra oficina, de un bar a otro bar, introduciéndose en el meollo de las conversaciones políticas tan usuales en su entorno, poniendo en juego la dialéctica entre monarquía colonial o nacionalismo irlandés, o introduciéndose en el interior de otras conversaciones aparentemente más intrascendentes y vulgares, pero tan importantes conceptualmente como las otras. Todo ello apuntando, sin duda, a lo que nos interesa resaltar en este espacio, el síntoma de la sociedad dublinesa y, sobre todo, el síntoma del propio James Joyce.

Acabamos de ver, en esta pequeña muestra del escenario esencial de *Dublineses*, el frenesí que se había apoderado de la experiencia vital de James Joyce en concordancia con lo que decía su hermano Stanislaus, que Joyce vivía en la excitación de los acontecimientos.

Con el conjunto de relatos que el autor tituló *Dubliners* –*Dublineses*— James Joyce recorre una parte importante de la extensión de su experiencia vital, desde la infancia, pasando por la adolescencia, para rematar en un final pletórico, ya adulto, con el relato *Los muertos*. Dice Joyce que el orden de las historias es el siguiente. *Las hermanas*, *Un encuentro* y *Arabia* son historias de su infancia; *La casa de huéspedes*, *Después de la carrera* y *Eveline*, son historias de su juventud; *Polvo y ceniza*, *Duplicados* y *Un triste caso*, son historias de madurez; *Efemérides en el comité*, *Una madre*, y la

última narración del libro, *A mayor gracia de Dios*, son historias de la vida pública de Dublín. Dice la última porque no había escrito todavía *Los muertos*, relato que fue incorporado más tarde al conjunto. Por nuestra parte, insistimos, este último relato se corresponde con la edad adulta y madura de James Joyce.

De forma muy general, y por su apariencia – pero hay que decir que las apariencias engañan— estaríamos ante relatos de un tono realista y costumbrista, es decir, relatos relacionados, más que otra cosa, con la atmósfera social y espiritual de la ciudad de Dublín, excepto *Los muertos*, un relato que, a mi modo de ver, ya tiene unas importantes connotaciones ontológicas, es decir, relativas al ser y a su imposibilidad.

Y digo que las apariencias engañan porque, para entender la esencia de estos relatos me parece importante leer primero *Retrato del artista adolescente*, pues allí encontramos perfectamente estructurados muchos de los motivos que se escriben en *Dublineses* de forma incipiente, de tal manera que, entonces, ya no podríamos tomar los relatos como una visión realista o costumbrista de la ciudad de Dublín. Al menos es una apreciación mía. De forma general, es verdad que los relatos nos presentan a multitud de protagonistas tomados de la realidad, deambulando por la vida corriente, rutinaria y vulgar de Dublín, y coexistiendo en la atmósfera, un tanto sombría, de sus instituciones familiares, políticas, religiosas. Pero es que los personajes que transitan por toda la obra de Joyce tienen estas características, siempre personajes que se presentan en la posición de antihéroes, en contraste con la ampulosidad de tantos moradores de la literatura universal. Hay que decir que lo nimio, lo vulgar, para Joyce, era lo sobresaliente, hasta el punto de que el mismo Richard Ellmann plantea lo siguiente: “Nadie sabía que era lo trivial antes de Joyce.” (Ellmann 2002: 21).

James Joyce:

vida
y
arte



Alonso, Miguel Ángel

Dublineses

Ciclo: Lenguajes III, 2014

Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid, 2016.

Quizá en Literatura sea así, pero sí se sabía qué era lo trivial en otras disciplinas. Sigmund Freud —coetáneo de Joyce y de quien éste había leído algunas de sus teorías relativas al lenguaje, por ejemplo, la cuestión de la asociación libre— sabía qué era lo trivial, hasta el punto que encontraba la verdad en la misma superficie de los discursos corrientes, al igual que James Joyce. Encontraba la verdad en la ruptura de la lengua, en sus intervalos, en los puntos suspensivos, en los olvidos, en las condensaciones de palabras, en los síntomas, etc., etc. Creo que la cuestión es la misma en uno y en otro. Los personajes extraídos de la realidad no están presentes en los libros de Joyce por su vertiente realista y costumbrista, sino como portadores de alguna verdad que se revela en su forma corriente de hablar, es decir, en la superficie de la lengua, no en ninguna profundidad abismal e inalcanzable.

Por otro lado, no pareciera que hubiese en este conjunto de relatos un desarrollo dramático, salvo en *Los muertos*, pues ni siquiera se construye un escenario de ficción. Podríamos pensar, perfectamente, que estamos ante escenas transcritas literalmente de la vida corriente. Sabemos por Stanislaus que James Joyce poseía una gran retentiva y que podía recordar escenas enteras con las palabras que en ellas se habían vertido. Pero el dramatismo viene dado porque parece evidente que James Joyce consigue separarse de su acción y de sus afectos situándolos en otros personajes que no son él mismo. Pero también parece indudable que él mismo está detrás de muchos de ellos, sugerido o casi literalmente. Si no es así en todos los relatos, al menos sí en muchos de ellos, y no precisamente en los menos importantes. Y eso es dramatizar una experiencia particular.

Dicho lo cual, y a pesar de las apariencias, mi tesis es que estos relatos son una narración sintomática de Joyce —y digo narración, no interpretación—, y simbolizan el primer paso de un saber hacer con su síntoma y, también,

el primer paso de un anhelo de formación y transformación de su ser en el ámbito de lo artístico, todo ello recubierto por el halo mesiánico de transformación espiritual de su ciudad, de su país y de sus gentes.

La parálisis como expresión del síntoma

¿Por qué digo que *Dublineses* es una narración sintomática? En primer lugar, porque su síntoma, como ocurre en todo sujeto, va articulado a un texto en el que se escribe lo que no funciona, la queja, el desasosiego, etc. Para abundar en esta vertiente del síntoma, Jean Michel Rabaté dice en *Experiencia de la letra*: “los síntomas están organizados como un texto escrito” (Rabaté 2007: 15). Eso sería, para mí, *Dublineses*, y voy a tratar de aclarar este punto.

En sendas cartas dirigidas a su hermano y a su editor escribiría James Joyce lo siguiente. A su hermano le decía que *Dublineses* era la historia moral de la vida que había conocido. Es impensable que alguien pueda creer que una historia moral vivida por James Joyce no llegue a tocar su cuerpo o a dejar huellas en él, pues la historia moral es el marco propicio para el establecimiento y desarrollo del síntoma y es, por ejemplo, lo que marca el cuerpo del sujeto. Y *Dublineses* está totalmente plagado de marcas. Con el mismo sesgo, a su editor le decía que al escribir los relatos tenía una intención, escribir un capítulo de la historia moral de Irlanda escenificándolo en Dublín, pues la capital irlandesa le parecía el centro de la “parálisis”.

Este es el punto crucial al que quería llegar en mi reflexión, el nombre del síntoma escrito en la palabra “parálisis”. Y quería llegar aquí porque, tanto de forma explícita como implícita, es el concepto transversal de mi exposición y, en segundo lugar, porque la parálisis es una encrucijada para James Joyce. Por un lado es la versión de su síntoma

James Joyce:

vida
y
arte



Alonso, Miguel Ángel

Dublineses

Ciclo: Lengüajes III, 2014

Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid, 2016.

adolescente; por otro lado se revelará como forjador de un destino, el exilio –sugerido en alguno de los relatos— y podríamos decir, resorte de una nueva expresión vital, el deseo de hacer una obra artística.

Para iniciar el desarrollo de este síntoma voy a demorarme en el primer párrafo del primer cuento, *Las hermanas*, donde el niño protagonista, que no es otro que el mismo James Joyce infantil, dice refiriéndose al padre Flynn en el momento de su muerte:

“Cada noche, al levantar la vista y contemplar la ventana, me repetía a mí mismo en voz baja la palabra “parálisis”. Siempre me sonaba extraña en los oídos, como la palabra gnomon en Euclides y la “simonía” del catecismo. Pero ahora me sonó a cosa mala y llena de pecado. Me dio miedo y, sin embargo, ansiaba observar de cerca su trabajo maligno.” (Joyce 2009: 7).

Párrafo de gran importancia en la medida en que articula el concepto esencial de parálisis con la cuestión religiosa, con el mal, con el pecado, con el sonido de las palabras, con un afecto también sintomático, con el miedo y, por último, con el obrar de todo ello. No puede pasar inadvertido todo este mejunje literario en el inicio mismo de una narrativa que, progresivamente, va a ir rompiendo la relación con las instituciones, sobre todo con la religiosa; una narrativa que va a ir fracturando las categorías lógicas de la lingüística e imponiendo el sonido como elemento arquitectónico de una lengua propia; una narrativa en la que la culpa y el pecado tienen un protagonismo bien notorio; y no puede pasar inadvertida esta articulación entre síntoma, religión, culpa, miedo, sonido y trabajo, cuando sabemos que una de las esencias del recorrido joyceano y de su narrativa consiste, precisamente, en “*saber hacer*” con estos síntomas y escenarios sintomáticos, tratando de ir más allá de ellos.

Por lo tanto, aquí encontramos la palabra parálisis en su nacimiento y como encrucijada, diversificada en diferentes

formulaciones fundamentales, tanto en la experiencia vital joyceana como en su quehacer literario. La palabra “*Parálisis*” se sitúa como síntoma y resorte en *Dublineses*. “*Parálisis*” como síntoma en tanto generador de miedo, encerrando la propia vida de James Joyce. “*Parálisis*” como síntoma íntimamente ligado a la religión, representada por la culpa y la sonoridad de la palabra *simonía*, síntoma, a su vez, de la degradación de una institución que comerciaba sus cargos y sus gracias y que, sabemos por el *Retrato del artista adolescente*, fue la institución en la que Joyce elaboró un penoso delirio religioso cargado de culpa. “*Parálisis*” como síntoma derivado de la adopción de un cristianismo rancio y una moral puritana y petrificada que sobrevuela por el conjunto de los relatos.

Pero “*Parálisis*” aparece también en la vertiente opuesta. Va a ser uno de los conceptos que forje un nuevo destino para James Joyce en tanto va a movilizar a nuestro autor hacia el exilio físico, hacia su extrañamiento voluntario de la ciudad de Dublín o, lo que es lo mismo, hacia su distanciamiento con el marco real de sus síntomas.

Por lo tanto, es verdad que Joyce pensaba que su ciudad estaba “*afectada de una hemiplejía de la voluntad*” (Ellmann 2002: 153) como le cuenta a su hermano Stanislaus. Pero después de lo dicho, *Dublineses*, más que como un conjunto de relatos realistas y costumbristas, habría que tomarlo como rebelión de James Joyce contra la parálisis que le venía proyectada desde el estatismo moral de las instituciones que frecuentaba, y como el anhelo de ruptura para producir una renovación de su propio ser en el seno de la literatura. Este sería el verdadero sino de *Dublineses*.

En resumen, el párrafo que acabo de leer nos ofrece varios elementos, varios frutos que van a tener una diferente maduración a lo largo de su obra. Primero, la “*parálisis*”, fruto ya maduro en *Dublineses* así como en el *Retrato*

James Joyce:

vida
y
arte



Alonso, Miguel Ángel

Dublineses

Ciclo: Lengüajes III, 2014

Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid, 2016.

y *Ulises*. Segundo, la religión, escenario medianamente maduro en *Dublineses* pero insinuándose poderosamente como elemento generador de pecado, culpa, miedo, angustia y parálisis sintomática. Tercero, el sonido de las palabras, elemento del goce de *lalangué* joyceana —*lalengüa*—, como recurso literario, en *Dublineses* todavía aparece en estado incipiente, frases cortadas, puntos suspensivos, repeticiones de frases con diferente significado. Pero el hecho de que aparezca en el primer párrafo le da una significación importante sabiendo, además, que irá madurando en obras posteriores hasta alcanzar su clímax en *Finnegans Wake*.

Y por último, como cuarto elemento, el “saber hacer”, insinuado en la atención que prestaba al trabajo que realizaban todos estos elementos, porque el infantil protagonista de este primer cuento no se arredra ante estos síntomas, lo mismo que no se arredró James Joyce (2009: 7): “*Pero ahora me sonó a cosa mala y llena de pecado. Me dio miedo y, sin embargo, ansiaba observar de cerca su trabajo maligno.*”.

Vamos a realizar a partir de ahora un pequeño recorrido por los relatos para ver, de manera concreta, esa parálisis como el conjunto de marcas escritas en el cuerpo y en el ser por esa hemiplejía espiritual de las instituciones dublinesas. En principio se nos ofrecen las siguientes vertientes.

Por un lado, el exceso del goce, en el que el mismo Joyce cayó, o lo que es lo mismo, el exceso de una pulsión desatada e insaciable que se proyecta hacia las tabernas. Por otro lado, encontramos también el exceso en aspectos perversos, referidos a la sexualidad y a un sadismo que se refugia en el ambiente familiar y que, por las escenas que narra en *Dublineses*, debieron quedar marcadas a fuego en el cuerpo de Joyce. Vemos otro tipo de excesos contenidos en los relatos por las barreras y los cauces levantados por una institución familiar muy cerrada, tradicional e inmóvil, que para él era una cárcel, y en donde la mujer ejerce un papel importante.

Finalmente, observamos excesos en relación a las insidias, las traiciones, las provocaciones, las adhesiones, etc., etc., que aparecen en las conversaciones políticas, a veces de tono elevado, y en las que sabemos que participó directamente o bien escuchó, en muchos momentos, dentro de su propia familia.

Como ejemplo del primer caso encontramos en *Dublineses* varias escenas en las que se muestra a los dublineses tragando *whisky* sin medida. Al respecto dice Joyce:

“La gente de Dublín se pasa la vida charlando y haciendo la ronda por bares, tabernas y chigres, sin que nunca llega a estar “hasta aquí” de whiskies dobles y de Home Rule, y por la noche, cuando ya no le cabe nada más y está repleto de veneno como un sapo, sale tambaleándose por la puerta trasera y, guidado por un instintivo deseo de estabilidad a lo largo del alineamiento de casas, avanza deslizando su espalda contra las verjas y esquinas... He aquí la gente de Dublín.” (Ellmann 2002: 245).

Este escenario podemos verlo en cuentos como *Una nubecilla* y *Duplicados*, pero también indirectamente en otros muchos cuentos.

Por otro lado, encontramos en estos relatos la narración de algunos acontecimientos que, indudablemente, dejan una marca imborrable en aquellos que los presencian. Y son hechos sucedidos en la experiencia de Joyce. Los leemos en la narración de algunos aspectos perversos que aparecen en *Dublineses* de forma muy cruda. En la vertiente sexual, el segundo relato, *Un encuentro*, narra cómo un perverso sexual entabla conversación con unos niños, uno de ellos el propio Joyce niño, realizando movimientos extraños, sin especificar qué tipos de movimientos son, pero que sugieren la masturbación.

En *Duplicados*, el sadismo es el de un padre borracho castigando a su hijo dándole latigazos con un cinturón. En una ocasión que llega borracho a casa maltrata a su hijo hasta que este suplica:

James Joyce:

vida
y
arte



Alonso, Miguel Ángel

Dublineses

Ciclo: Lengüajes III, 2014

Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid, 2016.

“¡Ay papá! Gritaba. ¡No me pegues papaíto! Que voy a rezar un padrenuestro por ti. Voy a rezar un ave maría por ti, papaíto, si no me pegas... Voy a rezar un padrenuestro.” (Joyce 2009: 97).

En este relato, la parálisis está sugerida, además, por el contraste entre este personaje y el amigo que viene de visita, pues está en el extranjero ejerciendo como periodista de éxito, mientras él deambula por una existencia mediocre. Podríamos pensar que este periodista de éxito es el mismo Joyce comparándose con la parálisis de los ciudadanos dublineses. En este sentido, aparecería también su deseo de exilio.

En *Duplicados* aparece la pereza. El protagonista, Sr. Farrington, era un funcionario poco eficaz o incluso inútil, despistado, bebedor empedernido, capaz de empeñar un reloj para obtener dinero para la bebida de una noche, personaje orgulloso, fanfarrón, violento y maltratador cuando estaba borracho, y maltratado cuando estaba sobrio. No digo que todas las actitudes sean elementos del ambiente familiar de Joyce. Indudablemente, algunas sí lo son y, en tal caso, podríamos tomarlas como marcas sintomáticas recibidas por él mismo. Y sabemos que el padre era bebedor empedernido y Joyce tuvo que observar en su propia casa alguna que otra escena violenta. Es decir, no se trata solo de la ciudad de Dublín, se trata también de su propio ambiente familiar.

Otra vertiente de *Dublineses* viene dada por aquello que es capaz de contener a estos goces desatados. El papel de barrera lo ejerce una institución familiar muy cerrada, tradicional, inmóvil, en donde, como acabo de decir, la mujer ejerce un papel importante. Recojo de la biografía que escribe Richard Ellmann palabras del mismo Joyce:

“No hay vida aquí, ni naturalidad ni honestidad. La gente vive toda su vida bajo el

mismo techo y al final están tan separados como siempre.” (Ellmann 2002: 200)

Además de mostrar el escenario de parálisis, en la familia había una clara distinción entre el papel que jugaban los hombres y las mujeres. En los primeros, como queda dicho, encontraba el goce campando a sus anchas, exceso de la embriaguez, el frecuentar las tabernas, las pendencias, la pereza y la inutilidad, todo ello aderezado por conversaciones vulgares y fanfarronas. En cambio, la mujer irlandesa se muestra como el pilar de la familia, responsable, pero ejemplo de beatitud y severidad católica. Dice Richard Ellmann respecto a la mujer en los relatos:

“En dos cuentos Una madre (A Mother) y La casa de huéspedes (The Boarding House), se muestran madres que no cumplen su papel porque son intimidantes (Esta frase está literalmente tomada de Ellmann 328); en La casa de huéspedes una madre obstinada dirige el destino de su hija; en Los muertos presenta en Gretta a una mujer que tiene auténtica simpatía maternal, tanto para el muchacho muerto que la adoraba como para su inadecuado esposo. Otros cuentos, sobre todo Arabia y Efemérides en el comité central (Ivy Day in the Committee Room), juegan con la idea de la pérdida del calor en el pasado: el bazar cerrado, la ardiente imagen de Parnell helado por sentimientos sin importancia. En todo el libro, cuando los hombres no resisten, las mujeres son capaces de hacerlo. Las hermanas, porque logran sobrevivir con gran firmeza a su hermano el cura, la esposa de Chadler en A Little Cloud. Y hay, sin embargo, piedad por ellas, en ocasiones. Sobre todo para las que como Eveline o María en Clay no logran llegar a ser madres, o para Gretta en los muertos por lo inevitable de la pérdida de su adolescencia. En el libro, las mujeres interpretan bien o mal el papel de madres, los hombres beben, los niños sufren.” (Ellmann 2002: 328).

En el ámbito de lo social y de la vida pública, la cuestión política aparece relacionada con el nacionalismo irlandés y el colonialismo

James Joyce:

vida
y
arte



Alonso, Miguel Ángel

Dublinese

Ciclo: Lengüajes III, 2014

Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid, 2016.

inglés, escenarios en donde surgen conductas ligadas a la traición, a la deslealtad y la ofensa, desarrolladas en conversaciones tensas entre partidarios de unos y de otros, por ejemplo, en el relato *Efemérides en el comité*. Hacen referencia a la colonización de Irlanda por parte de Inglaterra y a la autoridad del rey colonial. Las conversaciones, por tanto, giraban en torno al Rey a al líder de los nacionalistas irlandeses, Parnell. Dice Richard Ellmann:

Respecto a la caída de Parnell, Joyce usaba la palabra:

“traición para juzgar a sus compatriotas. El paralelo entre su suerte y la de Parnell se le hizo más evidente a medida que fue creciendo...”

(...)

“El efecto posterior para padre e hijo fue el que todo fuese ya ridículo en Irlanda: ni los políticos ni la política eran dignos de su preocupación.”
(Ellmann 2002: 50, 52).

En cuanto a la religión, esa institución simbólica de la que partía una de las vertientes del síntoma de Joyce, ya se puso de manifiesto la articulación de la parálisis y religión a través del término simonía y su sonido, y también a través del pecado y el miedo. Era un escenario del que Joyce renegaba y que lo llevó al abandono del delirio religioso en que se sostenía durante su adolescencia, como veremos en *Retrato del artista adolescente*.

La transformación del ser y los resortes del exilio en Dublinese

Son curiosos algunos movimientos circulares que aparecen en estos relatos. Podemos ver en ellos a *Dublinese* como un escenario de transformación del ser de James Joyce. Comienza con un niño que pierde a un padre

sacerdote –tratándose de Joyce resulta llamativo que comience con un padre suplente que lo introducía en el saber— y termina con una pérdida como asunción de la castración por parte de un hombre maduro, Gabriel Conroy. Todo un proceso de regeneración literaria. Desde una incompreensión infantil que siente miedo ante la pérdida, hasta la aceptación adulta del vacío del ser y de la imposibilidad, también ante un acontecimiento de muerte.

En el segundo cuento, el círculo comienza a partir la sexualidad perversa de un adulto que se pone a conversar con unos niños, y termina en el amor adulto que surge en *Los muertos*, ya como un amor no relativo a lo sexual, sino a la falta, a la imposibilidad.

En *Eveline* encontramos reminiscencias relativas a la escapada que Joyce protagoniza con Nora Bernacle hacia el exilio de Trieste. Sólo que aquí la protagonista femenina prefiere la seguridad del hogar, es decir, el estatismo irlandés, en lugar de vivir la aventura del amor en el exilio. Pero en nosotros, como lectores, no puede pasar desapercibido el hecho de la escapada que Joyce protagoniza en su experiencia vital, su exilio físico y literario, como digo, acompañado de Nora Bernacle.

Son movimientos que pueden ilustrar, precisamente, la regeneración del ser de James Joyce, su distanciamiento del marco de una realidad que propiciaba su propia parálisis como síntoma. Esos movimientos circulares nos hablan también de un resorte funcionando en su narrativa, movilizándolo su labor, primero, revisando críticamente Irlanda, como él mismo manifiesta en alguna ocasión, narrando las convenciones que lo inmovilizaban en su experiencia vital, pero también catapultándolo hacia el encuentro con un nuevo destino vital, el que configurará como una obra literaria y del cual *Dublinese* es el primer capítulo.

James Joyce:

vida
y
arte



Alonso, Miguel Ángel

Dublineses

Ciclo: Lengüajes III, 2014

Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid, 2016.

Decía que habría que tomar *Dublineses* como rebelión de James Joyce contra su pueblo y ruptura con el síntoma de la parálisis para producir una renovación de su propio ser en el seno de lo artístico. Al respecto, dice Richard Ellmann: “*Hay dos polos en el estado espiritual de Joyce: la verdad como juicio y desenmascaramiento y el exilio como condición del artista.*” (Ellmann 2002: 72)

El desenmascaramiento consiste en *Dublineses*, en exponer, de forma desnuda, sin adornos, incluso de forma cruda, la memoria de Joyce, la narración sintomática de Joyce, sus marcas corporales en el ámbito de su historia moral. Respecto al exilio, habrá que esperar a *Retrato del artista adolescente*, para encontrar allí las razones profundas y estructurales del mismo. Pero aquí su exilio viene caracterizado por afán de rebelión y ruptura.

¿Por qué hablo de rebelión y ruptura? R. Ellmann plantea que Joyce empezaba a comprender que se crecería con los ataques que desencadenase contra las convenciones y con las resistencias que pudiese provocar. De tal manera, su exilio, es decir, la salida de su país, era una estrategia de combate, tal como señala Ellmann en la página 130 de la biografía.

La madre Irlanda, para Joyce, era: “*Una madre inadecuada, una vieja cerda que se come su lechigada*” (Ellmann 2002: 328).

No es extraño que si una madre se dedica a masticar su camada, a comer a sus hijos, después de haberlos paralizado, éstos traten de buscar una forma de escape. En el caso de Joyce esa forma de escape toma la forma de un exilio vehemente. A la cita anterior de la madre que se come su camada, podemos añadir otra extraída de la correspondencia epistolar con Nora Bernacle. Dice allí:

“*Mi espíritu rechaza el actual orden social y la Cristiandad: el hogar, los valores establecidos, los estilos de vida y las doctrinas religiosas...*” (Ellmann 2002: 193).

Esto vendría a establecer la primera vertiente del exilio joyceano. Es equivalente a una rebelión contra su pueblo y contra el escenario de estatismo y la parálisis que le venía de las instituciones, e ir al encuentro con una expresión vital dentro del terreno de lo artístico, de lo cual, *Dublineses* sería el primer testimonio.

Por lo tanto, hay que tener muy en cuenta el papel que tienen los ataques contra las instituciones, la provocación y la ofensa en *Dublineses*. Decíamos que Joyce empezaba a comprender que se crecería con los ataques que desencadenase contra las convenciones y con las resistencias que pudiese provocar. Su empeño era criticar provocando. En este sentido, no es extraño que veamos caer la censura sobre *Dublineses*, que si había que cambiar párrafos de algunos cuentos, que si había que suprimir un cuento, etc., etc. Criticar provocando era una vertiente de su goce: “*No puedo escribir sin ofender a la gente*” (Ellmann 2002: 236).

No le importaba ser irrespetuoso, cualquiera fuese la institución hacia la que dirigía sus críticas o la jerarquía que tenía que soportarla. Y lo mismo ocurría con la gente. Muchos de sus conciudadanos sentían pavor porque sabían que los protagonistas de sus narraciones podían ser ellos mismos, es decir, un compañero de colegio, un carnicero, un amigo del padre, un enemigo suyo, etc., etc. Nada lo arredraba en este sentido.

En uno de sus cuentos, *Ejemplar en el comité*, llega a ofender al Rey de Inglaterra, a quien incluso se atrevió a dirigir una carta para que con su contestación convenciese al editor de que sus palabras contra el rey eran literatura, y no debían de ser censuradas. Dice en uno de los párrafos de este cuento desarrollando una conversación entre los protagonistas:

“*Quieren dar un discurso de bienvenida a Eduardo Rex cuando venga el año que viene, ¿por qué íbamos a hacer genuflexiones a un rey extranjero?...*”

James Joyce:

vida
y
arte



Alonso, Miguel Ángel

Dublineses

Ciclo: Lengüajes III, 2014

Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid, 2016.

- *Todo irá mejor cuando venga Eduardito, el reyecito...*

- *¿Por qué íbamos a tener que darle la bienvenida al rey de Inglaterra?*

- *Es un hombre de mundo y quiere hacerlo bien, a favor nuestro... Se dijo a sí mismo: La vieja nunca fue a ver a estos locos irlandeses. Y por Cristo que iré yo mismo a ver cómo son. ¿Y vamos nosotros a insultar a ese hombre...?*

- *Pero la vida del Rey Eduardo como saben no es precisamente...*

- *Yo lo admiro, es una persona corriente. Le gusta su vaso de grog y es un poco libertino y un buen deportista*

- *¿Por qué tenemos que celebrar a Eduardo séptimo?*" (Joyce 2009: 121).

Es un buen ejemplo de ataque, de ofensa y provocación. Y por supuesto, todos los litigios que llevó a cabo con los editores, sin arrendarse ante sus peticiones, es una indicación de que se crecía con las resistencias que le llegaban desde todas las instituciones.

La importancia de lo trivial

Una consideración inherente a *Dublineses*, pero también relativa a toda su obra, es algo comentado de pasada en un capítulo anterior, la cualidad de sus personajes. Con *Dublineses* estamos transitando por lugares comunes, de tal manera, todos los personajes son antihéroes, gente corriente. El contraste con la novela tradicional es elocuente. Joyce convirtió lo común en sobresaliente. Sobresalientes son, para él, personajes desconocidos viviendo experiencias vitales en lugares comunes, y mostrando, a través del exceso, algún rasgo sintomático de lo humano. En este sentido, sostiene Richard Ellmann: "Nadie sabía que era lo trivial antes de Joyce" (Ellmann 2002: 21).

Esta frase es relevante. Como ya dije anteriormente, quizá en la literatura nadie lo sabía, pero en otros campos, en otras disciplinas, alguien sí sabía qué era lo trivial antes de Joyce. Era Sigmund Freud, a quien Joyce leyó y, a pesar suyo, practicó en lo literario. Tanto uno como otro vislumbraron la verdad en la superficie del lenguaje, en los lapsus, en las roturas del lenguaje, o en el caso de Joyce, en la disparidad de la lengua, en sus sonidos, en sus ecos, en sus resonancias, o lo que es lo mismo, en la superficie de la vida, en lo más corriente de las conversaciones llevadas a cabo por personajes sencillos.

Ya manifesté que en *Dublineses* todavía no observamos, de una manera radical, la apoteosis de los juegos con la lengua que ya van a ser usuales en el *Retrato...*, con el sonido, con los fonemas, con la musicalidad, con las resonancias, con los ecos, etc., pero sí que apreciamos lo atento que estaba a los cortes, a las frases que no llegan a cumplir su sintaxis, a los latiguillos. Es decir, la inestabilidad gramatical comienza a ser un factor que entra el juego en *Dublineses*, pero no se hace notable, todavía, la exuberancia, la fiesta de *lalengüa*. Joyce comienza a aguzar el oído literario. Es decir, no podemos hablar todavía de *lalengüa* de Joyce, pues los enunciados todavía son muy reconocibles por su sentido. Pero la cuestión es que todo se juega, no en profundidades ignotas de lo humano, sino en la superficie del lenguaje, en su trivialidad.

Vemos surgir ciertos juegos de la lengua, los refranes en Arabia. Allí dice también: "las sílabas de la palabra "Arabia" acudían a mí a través del silencio en que mi alma se relegaba para atraparme con su embrujo oriental." (Ellmann 2002: 30).

Ejemplos de utilización del sonido en *Dublineses*, concretamente en *Efemérides* en el comité: "Un apologético Pok, del corcho que salía disparado de la botella" (Ellmann 2002: 130).

James Joyce:

vida
y
arte



Alonso, Miguel Ángel

Dublineses

Ciclo: Lenguajes III, 2014

Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid, 2016.

Pero en *Dublineses*, lo que me parece más relevante es su proverbial capacidad para la escucha, mostrada en unos diálogos que parecen transcripciones literales de las conversaciones callejeras o familiares. A lo largo de toda su obra se nutre de sonidos, frases y situaciones recogidas de las rondas dublinesas. Al respecto, su hermano Stanislaus Joyce comentaba que Joyce tenía una memoria muy retentiva, que retenía con nitidez una escena o un episodio cualquiera, como señala Ellmann en la página 46 de la biografía.

La epifanía en *Dublineses*

En el apartado de las epifanías voy a entrar en el terreno de la especulación. Porque siempre me veo tentado a considerar que *Dublineses* se conforma, enteramente, bajo la estructura de la epifanía. Tengo la impresión de que este conjunto de relatos entra, perfectamente, dentro de varias de las definiciones más conocidas de dicho concepto. El mismo James Joyce toma a las epifanías en *Stephen Hero* como “*fases memorables de su mente o como ejemplos de vulgaridad en gesto o habla*” (Joyce 2004: 559).

¿Qué es *Dublineses* si no la memoria de James Joyce, es decir, un conjunto de fases memorables de su mente en el medio de una experiencia vital vulgar y corriente? También podemos incluir *Dublineses* en definiciones más sublimes de la epifanía, por ejemplo tomándola como inspiración fulminante, como surgimiento súbito de la verdad que transforman el ser y, consiguientemente, la conciencia del sujeto. Yo no puedo concebir *Dublineses* sin la vertiente de transformación de su ser a partir de esas “*fases memorables*”, a partir de esas escenas que James Joyce no puede borrar de la memoria porque, indefectiblemente, dejaron una marca en su cuerpo. Porque, además, Joyce concebía toda su obra como el escenario para la formación

y transformación de su ser, tal como lo recoge R. Ellmann en la biografía que escribió sobre James Joyce. En este sentido, considero que *Dublineses*, plagada de fases memorables, cae por sí mismo dentro de la estructura de la epifanía.

Es lo que planteábamos anteriormente, *Dublineses* no es literario porque narre momentos de un realismo cargado de costumbrismo, sino que es literario porque sus escenas, sus relatos mismos, son fases memorables que señalan las marcas recibidas por Joyce en su propio cuerpo, escritas en él a fuego por unas convenciones morales petrificadas, o por una vida vulgar y que, finalmente, actuaron como resorte para la transformación de su ser. En este sentido, cada marca, cada escena, cada relato, puede pensarse dentro de la estructura de una epifanía que, de forma fulgurante, establece una revelación, paralizando al ser, o empujándolo hacia su transformación, es decir, hacia su exilio, y *Dublineses* sería, en su conjunto, la epifanía que revela el síntoma de Joyce: la parálisis, o bien la encrucijada de su destino.

Sabemos que la epifanía, en principio, surge del ámbito de lo religioso como revelación divina. En *Dublineses* estamos ante la expresión de unas epifanías laicas. La lengua no es la de Dios, sino la del pueblo llano escribiendo en el cuerpo de James Joyce. Y en esta memoria de Joyce proyectada en *Dublineses*, podemos incluir la división que plantea Robert Scholes cuando habla de epifanías retrospectivas, epifanías oníricas, epifanías dialogadas, pero todas como marcas sintomáticas, etc., etc. Pero en su conjunto, *Dublineses* es, por sí mismo, una gran epifanía.

Richard Ellmann decía que la epifanía era para James Joyce, “*la súbita revelación del quid de una cosa*” / “*el momento en que “el espíritu del objeto más vulgar... nos parece radiante*” / “*espasmos aislados de penetración*” (Ellmann 2002: 103, 148).

James Joyce:

vida
y
arte



Alonso, Miguel Ángel

Dublineses

Ciclo: Lengüajes III, 2014

Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid, 2016.

Es decir, momentos de absoluta pasión o revelaciones fulminantes de verdades profundas que transforman el alma y la conciencia de los personajes. En estos dos últimos sentidos podríamos considerar, por ejemplo, el momento final de *Los muertos*.

Tomando todas estas definiciones y acotaciones del término epifanía, me aventuro al encuentro con lo que considero pueden ser tomadas como tales.

En el final de *Una nubecilla*, se revela la vergüenza, la culpa y el estatismo de una familia en el momento en que Chico Chandler se queda totalmente paralizado. Chico Chandler regresa a casa después de tomar unas copas con un amigo que volvió de visita a Irlanda después de varios años trabajando en Londres. A Chandler le pasa continuamente por la cabeza la idea de marcharse de su país y buscar fortuna fuera, pues en Dublín no había nada que hacer. Cuando llega a casa, la mujer lo deja encargado del niño que duerme, mientras ella va a la compra. El niño se despierta y llora amargamente, incluso Chandler le grita para calmarlo. Llega la madre y se sobresalta ante los gritos del niño. ¿No es este un instante de entendimiento, de revelación, que resume toda una situación y le dice a Chandler: “Tú eres esto”?

Si tomamos la epifanía como fase memorable de la mente o epifanía como la súbita revelación del quid de una cosa, encontramos la imagen de la mujer en la escalera en *Los muertos*:

“Había misterio y gracia en su pose, como si fuera ella el símbolo de algo. Se preguntó de qué podía ser símbolo una mujer de pie en una escalera oyendo una melodía lejana. Si fuera un pintor la pintaría en esa actitud.” (Joyce 2009: 211).

Es decir, Gabriel se queda petrificado en el momento anterior a la revelación del secreto que va a atravesar su piel.

En cuanto a la epifanía como súbita revelación del quid de una cosa, o como fase memorable de la mente encontramos el final de *Duplicados*, como revelación del más crudo sadismo ante la súplica de piedad del hijo atormentado. Creo que Joyce había presenciado este suceso en la realidad, un suceso que no puede sino dejar una marca en su ser.

Y ejemplo de epifanía como momento de absoluta pasión lo encontraríamos en el final de los muertos.

De estas narraciones, apasionadas o vulgares, Joyce recibe una marca que transforma su ser. Y eso entra dentro del espíritu de la epifanía. Son momentos de verdad, de revelación, y esta surge contingentemente para tocar algo del ser de Joyce. En este sentido, *Dublineses* muestra una relación singular con la verdad, con la “*vida secreta del espíritu*” (Ellmann 2002: 105). Ella no aparece en los momentos trascendentes del pensamiento, sino como contingencia a través de los hechos de una experiencia cualquiera.

Los muertos

Mención especial merece este último relato de Dublineses. *Los muertos* de James Joyce es una ejemplar y conmovedora deconstrucción especular que se puntúa con la Imposibilidad como categoría lógica indisoluble, pues ninguna palabra de Gabriel Conroy podrá situar en la muerte –sino alrededor de ella— el saber que no hay. Paradójicamente, Gabriel comprende que es ahí donde se sitúa la pasión de amar, la pasión de vivir.

Gabriel Conroy, en el final del relato, poetiza su vacío, lo versifica, lo cubre de nieve, escribiendo su alma sobre el poniente de todas las vidas. Es su poniente existencial, su declinación de lo que todo humano lleva inscrito alrededor del enigma de su ser. La

James Joyce:

vida
y
arte



Alonso, Miguel Ángel

Dublinese

Ciclo: Lengüajes III, 2014

Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid, 2016.

belleza y el trágico sentido de lo humano, una vez más, se entrelazan para configurar la esencia misma del arte en lo literario. Gabriel, a la vez que produce su creación artística, aleja de sí la vulgaridad prosaica de los fútiles discursos, de las identidades impostoras y de todas las convenciones encarnadas en la vanidad del yo.

Los espejos van tomando una imagen difuminada, ya no permiten reconocerse en ellas, no le dicen quién es, las imposturas lo ridiculizan, las rivalidades, las soberbias, los amores vacíos, se deslizan a través de la pregunta por el amor auténtico y la realización del duelo hacia el escenario de la imposibilidad. Gretta y Gabriel se sitúan, después de la confusión y del ruido, en el centro mismo de una ruptura insoportable.

Amor y duelo. Dos escenarios que hay que atravesar para llegar a lo Imposible. Ruptura del narcisismo de Gabriel y apertura de una herida en Gretta. Los cuerpos rotos. A la vista esa grieta de dolor que desvela el vacío. El amor aparece en dos vertientes. En su autenticidad, es el amor de Michael Furey, ofreciendo a Gretta su vacío, hasta el punto de encontrar la muerte en ese ofrecimiento. En contraposición con esta autenticidad del amor, encontramos la impostura del amor de Gabriel, sostenido en lo especular, en la imagen, que de pronto se torna flácida, lo cual queda muy bien reflejado en la bota caída de su mujer después de expresar su nostalgia, y hasta su melancolía por el amor perdido. La brecha, la ruptura, la grieta está abierta.

Esto precipita el tercer escenario: el duelo. También aquí encontramos dos modalidades. El duelo de Gretta es muy dificultoso, hasta el punto de que implica la detención del deseo en la imagen del amor perdido y quedarse paralizada en la melancolía. Por otro lado tenemos el duelo de Gabriel, que tiene que ver con la movilización de lo simbólico y un cambio de rumbo que va de la

impotencia a la construcción de la Imposibilidad.

Gretta no realiza el duelo. Da la impresión de que ella no puede desprenderse de la imagen de su amado. Michael Furey permanece quieto en su retina, lo cual es un impedimento para dar un nuevo rumbo a su deseo. Al no desprenderse de la imagen de su amante, Gretta aparece sin movimiento, dormida, sin posibilidad de amar a otro. Incluso podemos intuir que está en el límite de un abismo por el que se puede deslizar cogida de la mano de Michael Furey. Es decir, Gretta se muestra impotente para asumir el vacío que le deja el amor. Y en esa impotencia se queda soportando su melancolía. Es lo que ocurre cuando lo simbólico no se moviliza para tapar el agujero que deja la pérdida del ser querido, y en su lugar acude la imagen de aquél.

Gabriel, en cambio, realiza un duelo ejemplar y conmovedor. Su poética final no es otra cosa que la confrontación cara a cara con la muerte. Ello le permite una particular construcción, la invención verdaderamente impresionante de su vacío. El duelo de Gabriel es por la persona amada y por sí mismo. Gabriel hace un tránsito muy peculiar. Va desde lo insoportable de la ruptura que le produce la revelación de Gretta, a la construcción de la Imposibilidad, en su declinación de muerte, como posibilidad nueva para su deseo. Reconoce en la muerte su vacío y el de toda la humanidad.

La construcción simbólica de Gabriel es una forma paradigmática de mostrar el más alto grado de sublimación poética. A la vez que muestra el vacío que toca, lo vuelve a poner a distancia escribiendo palabras sobre él. Recubre la vida y la muerte con la nieve, su nueva escritura, que renueva —ya no con la futilidad— el velamiento de la muerte que había quedado al descubierto. Hay un cambio de rumbo en la vida de Gabriel, es el mismo cambio de rumbo de la nieve, que ahora cae hacia el poniente, simbolizando así el lugar de

James Joyce:

vida
y
arte



Alonso, Miguel Ángel

Dublineses

Ciclo: Lenguajes III, 2014

Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid, 2016.

fuga al que se dirige, de forma irremediable, el sentido de lo humano.

Parece clara la auténtica deconstrucción especular que produce Gabriel en esa traslación desde la vanidad que, como fantasma, vestía su ser, atravesando la impotencia que produce la caída de toda su impostura, para llegar a hasta la Imposibilidad que se inscribe en su poniente inexorable, el mismo de todos los seres humanos. Es un encuentro con la verdad.

Quizá a partir de ahora, Gabriel pueda amar verdaderamente, pues ya está en condiciones de entregar al otro lo que no tiene, su falta, –definición lacaniana del amor— en lugar de entregarle la impostura de los discursos mentirosos. El deseo de Gabriel, que como todo deseo buscaba el objeto que lo colme, había quedado detenido en Gretta, pero, en realidad, lo que hacía en esa detención era sacrificar su falta, es decir, ignorarla.

Podemos decir que *Los muertos* constituye un buen ejemplo de disolución de una ilusión. La de creer que el espacio imaginario, el que se sostiene en las identidades, es algo distante del vacío. La imagen, la impostura, las identificaciones, la grandeza, todas esas consistencias y compacidades construidas para sentirse uno, en realidad no son más que ilusiones que, aunque necesarias para la vida, hay que saberlas ilusiones. Sólo asumiendo la cualidad fantasmática de estos juegos se puede transitar desde la falsedad a la autenticidad, desde la impotencia a la imposibilidad. Tras su poema, ahora sí, Gabriel aparece, más allá de sus elegantes discursos, como un auténtico sujeto de la verdad: aquél que se hace cargo de su imposibilidad.

En resumen, cuál es la función que cumple un relato como *Los muertos* dentro de esta colección de *Dublineses*. Me parece mucho más consistente que todos los demás. Es un cierre protagonizado por un sujeto regenerado por la castración, distanciado ya

de cualquier tipo de vulgaridad. Todo lo imaginario se desvanece en su experiencia vital, mientras la palabra adquiere un peso especial. La epifanía final que transforma el ser de Gabriel Conroy solo puede rodear su propio vacío, por fin entrevisto detrás de las heridas narcisistas que la declaración de su mujer le produjo. Aquí se sitúa para Gabriel la pasión de amar, quizá sea esa una vertiente de la regeneración que buscaba *Dublineses*, donde el amor brilla por su ausencia. El vacío señalando un espíritu regenerado, en contraposición a tanta vulgaridad, escrita en los otros cuentos.

La belleza y el trágico sentido de lo humano, una vez más, se entrelazan para configurar la esencia misma del arte. La salvación a través del arte, algo muy joyceano. Gabriel, a la vez que produce su artística y apasionada epifanía, aleja de sí la vulgaridad prosaica de los fútiles discursos, de las identidades impostoras, y de todas las convenciones encarnadas en la vanidad del yo que, estando esparcida por todo *Dublineses*, se desvanece en este punto final memorable de *Los muertos*.

Un cierre perfecto para este conjunto de relatos, un cierre en el que Joyce, empieza a asentarse en las cimas de lo artístico.

Conclusión

Joyce aparece en *Dublineses* solo ante el mundo y ante su síntoma: la parálisis. Detrás de la idea mesiánica de forjar una nueva conciencia para el pueblo irlandés, estaba su crítica, su rebelión y su ruptura con ese mismo pueblo, su deseo de exilio y el anhelo de transformación de su ser. Creo también que con *Dublineses* podemos comenzar a situar a Joyce como paradigma y emblema del artista, en el sentido de que camina, no al encuentro del síntoma para disolverlo en una interpretación, sino hacia el saber hacer con ese síntoma, o lo que es lo mismo, hacia la creación de una obra artística. Joyce expresa

James Joyce:

vida
y
arte



Alonso, Miguel Ángel
Dublineses
Ciclo: Lengüajes III, 2014
Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid, 2016.

el orgullo de sentirse diferente de los demás,
un ser aparte en los órdenes de la vida:

“Su destino era eludir cualquier orden, lo mismo social que el religioso... Estaba destinado a aprender su propia sabiduría aparte de los otros o a aprender la sabiduría de los otros por sí mismo, errando entre las asechanzas del mundo.” (Joyce 2004: 774).

Es decir, *Dublineses* es la llave con la que abre la puerta del arte. Dice Richard Ellmann: *“El arte le abre esos aspectos bellos de la vida que los curas y el rey tratan de mantener cerrados”* (Ellmann 2002: 170).

Para verlo en su auténtica faceta artística, creo imprescindible seguir el curso de los próximos acontecimientos del curso *Lengüajes*. Vamos a ver allí cómo se eleva hacia el grado supremo de lo artístico, ese modo de expresión que persiguió con denuedo hasta conseguir hacer obra y situarla ante el Otro social.

Muchas gracias

Bibliografía

- Ellmann, Richard. 2002. *James Joyce*. Editorial Anagrama, Barcelona.
- Joyce, James. 2009. *Dublineses*. Alianza Editorial, Madrid.
- Joyce, James. 2004. *Obras Completas*. RBA Coleccionables S.A, Madrid.
- Kierkegaard, Sören. 1993. *Diario íntimo*. Editorial Planeta, Barcelona.
- Rabaté, Jean-Michel. 2007. *Lacan literario: La experiencia de la letra*. Siglo XXI, México.